Живописна България

Многоезични маршрути

ЛИТЕРАТУРЕН АТЛАС Том 2



Bulgarie pittoresque. Atlas littéraire. Itinéraires littéraires

Festői Bulgária. Irodalmi Atlasz. Többnyelvű útvonalak

La Bulgaria pittoresca. Atlante letterario. Percorsi multilingue

Malownicza Bułgaria. Atlas literacki. Wielojęzyczne trasy

Malebné Bulharsko. Literární atlas. Vícejazyčné trasy

Picturesque Bulgaria. Literary Atlas. Multilingual Routes

Slikovita Bolgarija. Literarni atlas. Večjezične poti

Şirin Bulgaristan. Edebiyat Atlası. Çokdilli Rotalar



ПЛОВДИВСКО УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО

Атласът се издава в изпълнение на дейностите,
предвидени в договор No: № Д01-64 /16.02.2023 г.
между Министерството на образованието и науката
и Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“

СЪСТАВИТЕЛ
Любка Липчева-Пранджева

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ
Анджелика Невядомска, Ася Асенова, Гинка Бакърджиева,
Григор Григоров, Илияна Генев-Пухалева, Илияна Кръпова,
Людмил Димитров, Любка Липчева-Пранджева, Миряна Янакиева,
Мая Падешка, Надежда Стоянова, Силвия Шедлецка,
Хюсеин Мевсим, Ярослав Отченашек

ДИЗАЙН И КОРИЦА
Бисер Дамянов

РЕДАКЦИОННА И КОРЕКТОРСКА ДЕЙНОСТ:
Полина Заркова

УЧАСТВАЩИ УНИВЕРСИТЕТИ
Анкарски университет
Варшавски университет
Карлов университет
Люблянски университет
Неаполски университет „Ориентале“
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“
Университет Ка' Фоскари, Венеция
Сегедски университет
Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Страсбургски университет

РЕЦЕНЗЕНТИ
ЕЛЕНА ГЕТОВА, НИКОЛАЙ ЧЕРНОКОЖЕВ

© Колектив, 2025 г.
© Пловдивско университетско издателство, 2025 г.
ISBN 978-619-7768-36-7 (print)
ISBN 978-619-7768-37-4 (online)

СЪДЪРЖАНИЕ / CONTENTS

	УВОДНИ ДУМИ / INTRODUCTORY WORDS	5
FR	SUR LES TRACES LITTÉRAIRES DE TROIS MOTIFS FOLKLORIQUES / ПО ЛИТЕРАТУРНИТЕ СЛЕДИ НА ТРИ ФОЛКЛОРНИ МОТИВА	9
IT	BULGARIA – ITALIA: RIFUGI LETTERARI DELLA MEMORIA / БЪЛГАРИЯ – ИТАЛИЯ: ЛИТЕРАТУРНИ УБЕЖИЩА НА ПАМЕТТА	51
SL	UTRINKI IZ BOLGARSKE KNJIŽEVNOSTI, KI SO MIGRIRALI PO EVROPI (MITOLOGIJA JAME – GLEDALIŠČE GORE – POEZIJA MORJA) / БЪЛГАРСКИ ЛИТЕРАТУРНИ СЮЖЕТИ И ТЯХНАТА ЕВРОПЕЙСКА МИГРАЦИЯ (МИТОЛОГИЯТА НА ПЕЩЕРАТА – ТЕАТЪРЪТ НА ПЛАНИНАТА – ПОЕЗИЯТА НА МОРЕТО)	107
PL	KULTUROTWÓRCZA FUNKCJA KRAJOBRAZU. ARTYSTYCZNE REPREZENTACJE PRZESTRZENI BUŁGARSKICH GÓR / КУЛТУРНОТВОРЧЕСКАТА ФУНКЦИЯ НА ПЕЙЗАЖА. ХУДОЖЕСТВЕНИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НА ПРОСТРАНСТВОТО НА БЪЛГАРСКИТЕ ПЛАНИНИ	143
PL	BUŁGARSKIE REINTERPRETACJE KULTUROWE ŚLUBU / БЪЛГАРСКИ КУЛТУРНИ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ НА СВАТБАТА	163
CZ	„PO OBOU STRANÁCH BALKÁNU“ – HISTORICKÉ, FOLKLORNÍ A LITERÁRNÍ ÚHLY POHLEDU / „ОТ ДВЕТЕ СТРАНИ НА БАЛКАНА“ – ИСТОРИЧЕСКИ, ФОЛКЛОРНИ И ЛИТЕРАТУРНИ РАКУРСИ	183
HUN	KÖZÉP-EURÓPA ÉS A RILAI KOLOSTOR / СРЕДНА ЕВРОПА И РИЛСКИ МАНАСТИР	219
TR	İPEK BÖCEĞİNİN VE TÜTÜNÜN DİYARINDA / В ЦАРСТВОТО НА КОПРИНЕНАТА БУБА И ТЮТЮНА	271
БГ	ФИГУРИ НА *НАСТОЯЩЕТО*: ГРАДСКИ СИЛУЕТИ / FIGURES OF THE *PRESENT*: URBAN SILHOUETTES	319
БГ	ПОЕТИТЕ – ЗАВЛАДЕНИ ЖАНРОВИ ТЕРИТОРИИ / POETS: GENRES CONQUERED	359
	ОПИС НА ИЗТОЧНИЦИТЕ НА ИЛЮСТРАТИВНИ МАТЕРИАЛИ / REFERENCE LIST FOR IMAGES	421

УВОДНИ ДУМИ

За екипа на международния интердисциплинарен проект „Живописна България. Български литературни маршрути“ издаването на този втори том на нашия атлас е много повече от изпълнение на финалната, задължителна задача, обобщаваща усилията ни и техните резултати от третия етап на проекта. За нас той е по-скоро проверка на обещаното пред нашите досегашни читатели:

– Пътешествията, които четат и изборно пренареждат българската литература през чуждата езиковост и чуждите естетически нагласи, са с нарастващо отворен хоризонт. Те винаги ще предлагат една друга, позната, но и съвсем различна живопис на българското литературно общуване.

– Поколението на младите филолози – българисти и слависти, което през последните десетина години гради своя професионализъм през трудните избори на динамичното ни постмодерно/дигитално ежедневие, не е загубило любопитствата си към така наречените „малки филологии“. В свят, в който общуването с текста протича през нови, понякога коренно различни от класическите филологически методи и в който обратите между 21. и 19. век изглеждат заплашително лесни и бързи, българистиката може и продължава да конструира провокативно за младите учени изследователско поле.

Вторият том на многоезичния ни Атлас „Живописна България“ предлага десет нови маршрута, които значимо разширяват тематичните територии на обхванатите литературни текстове и техните контексти. За френскоезичния маршрут и единия от полските маршрути са еднакво продуктивно интересни литературните трансформации на фолклорните мотиви, но са „разчетени“ през значимо различни методологически подходи; словенският маршрут въвежда две съвсем нови теми – митологиите на пещерата и морето; унгарският следи пътя на мощите на св. Иван Рилски, за да очертае духовните контакти на България и Средна Европа през Средновековието; италианският маршрут въвежда документалистиката, за да въведе читателя си в литературните убежища на паметта; маршрутът на Софийския университет следи фигурите на градското пространство, за да потърси произхода на разколебаната, тревожна идентичност на постмодерния човек и т.н.

Вторият том предлага и съвсем нови пространства на българска литературна събитийност. Той се интересува от изложбените зали (маршрута на Страсбургския и на Пловдивския университет), от културата на фестивалите, на киносалоните и театралните сцени (маршрута на Пловдивския, на Анкарския и Софийския университет), от уличното изкуство и раждането на масовия туризъм (Варшавския университет). Броят на новите топоси, с които се изпъстри нашата виртуална карта на пътешествията из българската литература, също рязко нарасна: Несебър, Слънчев бряг, Благоевград, Рилски манастир, Дряново, Габрово, Елена, Рожен, гр. Трън, с. Хухла, Банско, Момчилград и още много други. Самото им изброяване демонстрира, че сме съхранили основния принцип на Вазовата литературна живопис – тя не се интересува от опозиции като център и периферия, елитарно и масово, нито демонстрира пристрастност само и единствено към „красивото свое“. Литературното в нея се случва в многопосочността на едно пълноценно и вълнуващо духовно общуване.

FOREWORD

To the team of the international interdisciplinary project "Picturesque Bulgaria: Bulgarian Literary Routes" the publication of this second volume of our Atlas amounts to much more than the mere completion of the final and required task that would mark the conclusion of our efforts and the results from the third phase of the undertaking. To us it is more in the nature of checking the extent to which we have fulfilled the promises we made before our readers thus far:

(a) The journeys that read and selectively rearrange Bulgarian literature through foreign languages and foreign aesthetic expectations reveal increasingly open horizons. They will inevitably offer another, familiar and yet different, picture of Bulgarian literary communication.

(b) The generation of young philologists – Bulgarian and Slavic studies researchers who have embarked on developing their professionalism over the past decade through the tough choices of our hectic postmodern and digital times, has not lost interest in the so-called "small philologies". In a world in which communication with the text takes place through new, sometimes radically different from classical philological methods ways, and in which the turns between the 21st and 19th centuries seem threateningly easy and fast, Bulgarian studies can and continues to construct a provocative research field for young scholars.

The second volume of our multilingual Atlas "Picturesque Bulgaria" offers ten new routes, which significantly widen the thematic territories of the literary texts and their respective contexts we have put into storied maps. In the eyes of the French route and one of the Polish routes, the literary transformations of folklore motifs are equally and productively appealing, but each of them relies on qualitatively different methodological approaches for the accomplished "reading". The Slovenian route introduces two new themes – the mythological repertoires of the cave and the sea; the Hungarian gaze traces the path of the relics of Saint Ivan of Rila to charter the spiritual contacts of Bulgaria and Central Europe during the Middle Ages. The Italian route introduces documentary to welcome readers into the literary refuge spaces of memory, while the route of Sofia University follows the figures of urban spaces in search for the origins of the wavering, anxious identity of the postmodern man, and so on and so forth.

This second volume also offers completely new spaces of Bulgarian literary events. It is interested in exhibition halls (the route of the universities of Strasbourg and of Plovdiv), in festival culture, in cinema halls and theatre stages (the routes of Plovdiv University, Ankara University and Sofia University), in street art and the birth of mass tourism (Warsaw University), among others. The number of new topoi that dot our virtual map of journeys into Bulgarian literature has also increased: Nesebar, Sunny beach, Blagoevgrad, Rila monastery, the town of Dryanovo, Gabrovo, Elena, the town of Trun, the village of Tuhla, Bansko, Momchilgrad and many more. Their very enumeration suggests that we have preserved the core spirit of Vazov's literary painting – it is indifferent to oppositions such as center and periphery, elitist and mass, nor is it ostensibly biased solely toward "our very own beauty". Its literariness occurs in the multiple directions, which allow for a full and exciting spiritual communication.

Вторият том на Атласа е дело на екип, който включва работни групи в 10 университета, 8 от които са извън България (Италия, Полша, Словения, Турция, Унгария, Франция, Чехия). От деветте езика, на които са осъществени оригиналните версии на литературните ни маршрути, три са нови за проекта и съответно за Атласа: турски, чешки и унгарски език. Голямата част от участниците, автори на беседи или преводачи на българска литература, са студенти бакалаври. В някои от работните групи има вътрешна продълженост на участниците от предния етап, но с нова академична позиция – сега вече като магистри, докторанти и защитили доктори. Заниманията им с български език, с българска литература и култура са инспирирани и научно подкрепени от лектори, командировани от МОН, като Ася Асенова, Мая Падешка, Миряна Янакиева, Г. Бакърджиева, Гр. Григоров и от изтъкнати учени българисти, преподаватели в съответните университети като Ил. Кръпова, Х. Мевсим, Л. Димитров, Ил. Генев-Пухалева, Н. Стоянова и др.

Проектът ни се осъществява под егидата на Вицепрезидента на Република България и тук закрилата трябва да бъде разчитана и в прекия смисъл на защитата, защото госпожа Илияна Йотова на два пъти буквално спаси неговото съществуване. Без пълноценната подкрепа и цялостното финансиране на Министерството на образованието и науката, без логистиката и администрирането, осигурени от Ректорското ръководство на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“, проектът „Живописна България“ щеше да бъде поредното пепелище на някогашен ентусиазъм. Благодарим им за доверието, за загрижеността и за щедростта.

Ще си позволя да завърша тези уводни думи, като споделя един упрек, отправен от колега българист. Всъщност това е единственото недоволство от първия том на Атласа, което достигна до мен (кой може да гарантира, че полето на критиката е въпрос на открита, достъпна комуникация?!). „Някак хаотично и необозримо е всичкото това пътуване“, оплаква се колегата, „а и всеки път започва наново, всеки път на различно ниво и с различни автори и текстове...“. Представете си почитател на операта на Вагнер, който се оплаква от прекалено многото музика, представете си пътешественик, който копнее единствено за своята крайна Итака, представете си, че имате само няколко рафта с книги и стройно сте си ги подредили по азбучен ред, по жанрове, по теми... Ако този човек не сте Вие, нашият Атлас е за Вас, читателю.

Любка Липчева-Пранджева

Behind the second volume of the Atlas we can see the efforts of a team, which comprises working groups in 10 universities, eight of which are located outside Bulgaria (in the Czech Republic, France, Hungary, Italy, Poland, Slovenia, and Turkey). Out of the nine languages in which the contributions were written originally, three are new for the project and for the Atlas respectively: Turkish, Czech and Hungarian. Most of the participants and authors of lecture talks or translators of Bulgarian literature are BA students. In some of the working groups, there is an internal continuity in that their members took part in the previous phase of the project as well, but they participate from a new academic position here: they are now MA students, PhD students or post-graduates. Their work and interest in Bulgarian language, Bulgarian literature and culture have been inspired and academically fostered by lecturers who are fellows of the Ministry of Education and Science such as Asya Asenova, Maya Padeshka, Miryana Yanakieva, Ginka Bakardzhieva, Grigor Grigorov as well as renowned Bulgarian studies scholars in the respective institutions abroad such as Iliyana Krapova, Hüseyin Mevsim, Ljudmil Dimitrov, Iliyana Genev-Puhaleva, Nadezhda Stoyanova, among others.

Our project was implemented under the auspices of the Vice President of the Republic of Bulgaria and here the protection entailed must be understood in the direct sense of defense, because Mrs. Iliana Yotova literally saved its existence twice. Without the full support and comprehensive funding of the Ministry of Education and Science, without the logistics and administration provided by the Rector‘s leadership of Plovdiv University Paisii Hilendarski, the “Picturesque Bulgaria” project would have amounted to another heap of ashes resulting from former flames of enthusiasm. We are immensely grateful for their trust, care and generosity.

In conclusion, I will share the reservations that a Bulgarian studies colleague expressed with regard to the project. In fact, these were the only words of dissatisfaction I have heard about the first volume of the Atlas (who can guarantee that the field of criticism is a matter of open, accessible communication?!). “This whole journey is somehow chaotic and unfathomable,” the colleague complained, “besides, every time it starts anew, every time at a different level, and with different writers and texts…” Imagine a fan of Wagner‘s operas who complains about too much music, imagine a traveler who yearns only for his ultimate Ithaca, imagine that you have only a few shelves of books and you have neatly arranged them alphabetically, by genre, by topic... If you are not that person, our Atlas is for you, dear reader.

Lyubka Lipcheva-Prandzheva

Université de Strasbourg

SUR LES TRACES LITTÉRAIRES DE TROIS MOTIFS FOLKLORIQUES

VELIKO TARNOVO – DRYANOVO/SEVLIEVO – TRYAVNA/ELENA – KOPRIVCHTITZA



ВЕЛИКО ТЪРНОВО – ДРЯНОВО/СЕВЛИЕВО – ТРЯВНА/ЕЛЕНА – КОПРИВЩИЦА

ПО ЛИТЕРАТУРНИТЕ СЛЕДИ НА ТРИ ФОЛКЛОРНИ МОТИВА

Страсбургски университет

ÉQUIPE

Superviseure:
assoc. prof. PhD Miryana Yanakieva

Participants:
Apolline Collin, Chloé Gaschy, Elena Botseva, Elisa Clolot, Manon Husson, Hélène Gauthier, Luka Bonnefille, Desislava Dimitrova, Samvel Khetchikian

CONCEPTION DE L'ITINÉRAIRE

Le thème « Sur les traces littéraires de trois motifs folkloriques » reflète l'intérêt de l'équipe de l'Université de Strasbourg pour les réécritures littéraires de modèles folkloriques de la période de l'Éveil national et du modernisme. Le choix fut porté sur les motifs suivants :

1. L'emmurement auquel sont consacrées les deux premières conférences;
2. Les Noces du Dragon, centre d'intérêt dans la troisième conférence ;
3. La vie après la mort – dans la quatrième ;

Le dernier de ces motifs est abordé dans deux de ses variations : celle des amants inséparables dont l'amour continue après la mort, et celle de la dernière volonté d'un moribond que son cercueil avec des fenêtres soit porté sur une colline, pour qu'il puisse garder le lien avec ce monde même après la mort.

Les exemples littéraires étudiés sont de genres différents. En ce qui concerne le motif de l'emmurement, la place centrale est accordée au poème La source de la fille aux jambes blanches de Petko Slaveïkov, au récit Le pont de pierre sur Rossitza d'Anguél Karalijtchev et aux drames Les maçons de Petko Todorov et Les maîtres de Ratcho Stoyanov. En tant que dramaturge, Petko Todorov est également présenté dans la troisième conférence avec sa pièce Les Noces du Dragon. Les autres œuvres sur lesquelles s'appuient les conférences 3 et 4, sont analysées par paires selon le principe comparatif. Ce sont les textes La bien-aimée du Dragon de Pentcho Slaveïkov et Envoûté par une vipère de Petko Todorov ; Le Démon de Yavorov et Le Dragon de Guéo Milev ; deux contes de Nikolaï Raïnov, intitulés La femme du Dragon ; Les inséparables de Pentcho Slaveïkov et Par-dessus l'église de Petko Todorov ; Psaume du poète de Pentcho Slaveïkov et Prière de Petko Todorov. Une place particulière est accordée à la comparaison entre deux tableaux basés sur le motif des Noces du Dragon : le tableau éponyme du peintre Ivan Milev et Un Dragon m'aime, maman de Nikola Kojuharov.

Quant au choix de topoï, Veliko Tarnovo et Dryanovo ont été choisis comme lieux pour présenter le motif de l'emmurement car Veliko Tarnovo est la ville natale de Petko Slaveïkov, auteur du poème La source de la fille aux jambes blanches. Ce sont également des villes où se trouvent un grand nombre de chefs-d'œuvre architecturaux de Kolyu Fitcheto. Dryanovo est aussi sa ville natale, ainsi que celle de l'écrivain Ratcho Stoyanov, auteur du drame Les Maîtres. Tryavna/Elena sont les endroits pour présenter le motif des Noces du Dragon car ce sont les lieux de naissance de Pentcho Slaveïkov et Petko Todorov, auteurs d'ouvrages importants basés sur ce motif. Et Koprivshtitza a été choisie pour le motif de la vie après la mort car c'est la ville natale de Nayden Guérov, auteur de Stoyan et Rada, le premier poème inspiré du motif des amants inséparables. Mais c'est aussi la ville du poète Dimcho Debelyanov, admirateur profond de Pentcho Slaveïkov, qu'il appelle « prêtre et guerrier de la vie » et qui est l'un des auteurs clés dans notre itinéraire littéraire.

ЕКИП

Научен ръководител:
доц. д-р Миряна Янакиева

Участници:
Аполин Колен, Клое Гаши, Елена Боцева, Елиза Клоло, Манон Юсон, Елен Готие, Лука Бонфий, Десислава Димитрова, Самвел Хетчикян

КОНЦЕПЦИЯ НА МАРШРУТА

Темата на маршрута „По литературните следи на три фолклорни мотива" отразява интереса на екипа от Страсбургския университет към литературните трансформации на фолклорни сюжети от периодите на Възраждането и на модернизма. Избрахме следните мотиви:

1. за вграждането (разгледан в първите две беседи);
2. за змейовата сватба (разгледан в трета беседа);
3. за живота след смъртта (разгледан в четвърта беседа).

Последният от тези мотиви е засегнат в две негови разновидности – за неразделните влюбени, чиято любов продължава и след смъртта, и за предсмъртната воля на героя или героинята от народната песен да бъдат погребани на хълм и в ковчег с прозорци, за да продължи връзката им с този свят и след смъртта.

Изследваните литературни примери са от различни жанрове. Във връзка с мотива за вграждането централно място е отредено на поемата „Изворът на Белоногата" на Пенчо Славейков", на разказа „Росенският каменен мост" и на драмите „Зидари" на Петко Тодоров и „Майстори" на Рачо Стоянов. Като драматург Петко Тодоров е представен и с пиесата си „Змейова сватба" в рамките на третата беседа. Останалите творби, върху които са изградени третата и четвъртата беседа, са анализирани по двойки на сравнителен принцип: „Змейново любе" на Пенчо Славейков и „Змейно" на Петко Тодоров; „Демон" на Яворов и „Змей" на Гео Милев; „Змейова булка" и „Змейова невеста" на Николай Райнов; „Неразделни" на Пенчо Славейков и „Над черкова" на Петко Тодоров; „Псалом на поета" на Пенчо Славейков и „Молба" на Петко Тодоров. Специално място е отредено на съпоставката и между две живописни творби по мотива „змейова сватба": едноименната картина на Иван Милев и „Мене ме, мамо, змей люби" на Никола Кожухаров.

Що се отнася да избора на топоси, Велико Търново и Дряново бяха избрани като места за представяне на мотива за вграждането, защото Велико Търново е родният град на Петко Славейков, автора на поемата „Изворът на белоногата". Това са и градове, в които се намират голям брой от архитектурните шедьоври на Колю Фичето, а Дряново е родният му град, както и на писателя Рачо Стоянов, автор на драмата „Майстори". Трявна/Елена са местата за беседата върху мотива „змейова сватба", защото са родните места на Пенчо Славейков и Петко Тодоров, автори на знакови творби върху този мотив. За беседата върху мотива за живота след смъртта беше избрана Копривщица, родно място на Найден Геров, автор на „Стоян и Рада", първата поема вдъхновена от мотива за неразделните влюбени. Но Копривщица е градът и на поета Димчо Дебелянов, дълбок почитател на Пенчо Славейков, когото той нарича „жрец и воин на живота" и който е ключов автор за нашия литературен маршрут.

TOPOS:
VELIKO TARNOVO,
MUSÉE DE
PETKO SLAVEÏKOV

CHLOÉ GASCHY, ELISA CLOLOT, MANON HUSSON

ÉDIFICE ET SACRIFICE. LE MOTIF DE L'EMMUREMENT DANS LE FOLKLORE ET LA LITTÉRATURE

PARTIE 1

L'une des formes les plus typiques sous lesquelles les relations entre le folklore et la littérature se présentent, est celle des réécritures littéraires de motifs d'origine folklorique. Après la libération de la Bulgarie de la domination ottomane en 1878, et particulièrement dans le contexte du modernisme qui connaît un développement intense vers la fin du XIXe et la première moitié du XXe siècle, l'intérêt des auteurs envers le potentiel du folklore de servir de source d'inspiration pour la littérature constitue l'une des tendances clés de l'époque. Des raisons culturelles et historiques diverses expliquent le fait que le motif de la jeune mariée que l'on sacrifie en l'emmurant dans les fondements d'une construction pour que cette dernière soit stable et indestructible fait l'objet de nombreuses œuvres dont certaines occupent une place emblématique dans l'histoire de la littérature bulgare.

En vue de comprendre le motif de la femme emmurée, très répandu dans le folklore des Bulgares ainsi que des autres peuples balkaniques, il nous faut retourner à ses origines mythologiques, ainsi que prendre en considération les éléments païens et chrétiens qui le composent. Le lien entre la construction et la notion de sacrifice humain peut être trouvé dans de nombreuses légendes entourant la construction de villes. D'après ces légendes c'est soit la victime qui est emmurée de son vivant, soit son sacrifice se fait à travers l'emmurement secret de son ombre, ce qui mène inévitablement à sa mort. Comme le dit Todor Mollov dans son article Trois frères bâtirent une cité, « pour la pensée mythique, l'ombre était un signe visible de vie [...], et son absence était un signe de l'absence de vie » (Моллов 2002).

Outre ce lien entre la construction et le sacrifice humain, il est important de prêter attention aux différents types d'édifices construits, car ceux-ci ont une symbolique très profonde. En effet, les récits parlent généralement de la construction d'une forteresse, d'un pont ou d'une église, ces trois édifices ayant une signification politique fortement associée à l'histoire des Balkans, notamment à cause de l'occupation ottomane. « C'est que ces rites prennent une forme et un relief particulier dans le territoire lui bien aussi particulier des Balkans, lieu de frontière, de marche, de rencontre et d'affrontement entre nord et sud, est et ouest, entre religions et nations, où ils sont associés à la construction d'une forteresse, d'un monastère ou d'un pont : la forteresse interdit à l'envahisseur le passage que le pont lui ouvre, la construction d'un monastère peut être interprétée comme un acte de résistance à l'islamisation. Les trois édifices ont donc une signification politique claire » (Gély-Ghedira 1998: 13).

Les deux personnages clefs de ces légendes sont le maître-maçon et sa jeune épouse. Dans presque toutes les versions existantes du folklore, le personnage du maître-maçon est généralement nommé Manoïl (Manoil ou Manol selon la version ou la traduction). Ce nom provient du nom hébreu Emmanuel qui signifie "Dieu est avec nous".

Les différentes balades sur le thème de l'emmurement s'inscrivent dans un modèle commun. D'après le folkloriste grec Georgios Megas (Gély-Ghedira 1998: 14-17), ce modèle est composé de quelques parties plus ou moins constantes :

ТОПОС:
ВЕЛИКО ТЪРНОВО,
МУЗЕЙ НА
ПЕТКО СЛАВЕЙКОВ

КЛОЕ ГАШИ, ЕЛИЗА КЛОЛО, МАНОН ЮСОН

ГРАДЕЖ И ЖЕРТВА. МОТИВЪТ ЗА ВГРАЖДАНЕТО ВЪВ ФОЛКЛОРА И ЛИТЕРАТУРАТА

Преводач: доц. д-р Миряна Янакиева

(I част)

Една от най-типичните прояви на отношението между фолклора и литературата са литературните трансформации на фолклорни мотиви. След освобождението на България от османско владичество през 1878 г., и особено в контекста на модернизма, който обхваща периода от края на XIX век и първата половина на XX век, интересът на авторите към възможностите на фолклора да служи като неизчерпаем източник на вдъхновение за литературните творци се налага като една от водещите тенденции. Културни и исторически фактори от разнообразно естество обясняват факта, че мотивът за жертвата на младата невяста, зазидана в основите на строеж, за да бъде съграденото здраво и неразрушимо, е обект на голям брой литературни творби, някои от които заемат емблематично място в историята на българската литература.

За да разберем мотива за вградената невяста, много разпространен в българския фолклор, както и във фолклора на другите балкански народи, първо трябва да се обърнем към неговия митологичен произход, както и да вземем предвид съчетанието от езически и християнски елементи, които го съставят. Връзката между градежа и жертвоприношението може да се намери в много древни легенди за построяването на градове. Според тези легенди обречената невяста или е зазидана още жива, или е пожертвана чрез тайно зазиждане на сянката ѝ, което неминуемо води до нейната смърт. Както посочва Т. Моллов в статията „Троица братя града градяха", „за митичното мислене сянката била видим знак за живот, а нейната липса била знак за липсата и на живот" (Моллов 2002).

В допълнение към тази връзка между строителството и човешките жертви е важно да се обърне внимание на видовете сгради, тъй като те крият дълбока символика. Всъщност най-често става дума за крепост, мост или манастир/черква, като и трите са натоварени с политическо значение, предопределено от историята на Балканите, белязана от вековното османско владичество в този регион. „Тези ритуали приемат специфична форма и смисъл на също толкова специфичната територия на Балканите, гранично място на среща и сблъсък между север и юг, изток и запад, между нации и религии, където мотивът за вграждането се свързва с построяването на крепост, манастир или мост: крепостта не позволява на нашественика достъпа, който мостът му дава. Изграждането на манастир може да се тълкува като акт на съпротива срещу ислямизацията. Следователно трите вида градеж имат ясно политическо значение" (Gély-Ghedira 1998: 13).

Двамата ключови персонажи в тези легенди са майсторът зидар и неговата невяста. В почти всички съществуващи фолклорни версии майсторът обикновено се кръщава Маноил (или Манол в зависимост от версията или превода.) Това име е с еврейски произход и означава „Бог е с нас''.

Различните балади върху темата за вграждането се вписват в един общ модел. Според гръцкия фолклорист Георгиос Мегас (Gély-Ghedira 1998: 14–17) този модел се състои от няколко относително постоянни елемента:

I. Motifs d'introduction (par exemple, l'ordre du Roi de construire en édifice, le nombre des maçons, le nom du maître maçon et de sa femme, la nature de la construction, le constat que ce qui est construit le jour est défait la nuit, la menace du Roi, etc.)
II. Prédiction du sacrifice (par un oiseau, par une voix venue du ciel, par un rêve…)
III. Résolution commune des maçons : qui doit être sacrifié (celle des femmes qui viendra porter le repas le lendemain, ou tirage au sort – le sort tombe sur le Maître-maçon).
IV. Invitation au sacrifice (par un enfant, par un apprenti, par un oiseau…).
V. La scène de l'anneau : la prétendue perte de l'anneau comme prétexte de faire la femme descendre aux fondements de la construction.
VI. L'emmurement : les maçons emmurent la femme ou ils prennent la mesure de son ombre et emmurent son contour.

Cependant, ce modèle peut connaître des modifications considérables. Par exemple, l'une des variations clés, repérée par Mircea Eliade (Eliade 1956) comporte le thème de l'allaitement miraculeux. Dans la plupart des versions serbes, bulgares, roumaines et albanaises, l'épouse qui est victime du sacrifice demande à avoir la poitrine libre afin de pouvoir continuer à allaiter son enfant. Ce motif ajoute une dimension mystique aux ballades, mais permet également de renforcer l'importance et le pouvoir de la femme. En effet, par ce sacrifice la fonction maternelle de la femme est mise en cause, mais cela ne signifie pas qu'elle est sacrifiée en raison d'une position de faiblesse qu'elle occuperait.

Pour illustrer ce qui vient d'être dit, nous allons comparer ici deux versions folkloriques bulgares. Dans la ballade Maître Manoïl et la jeune épouse emmurée, assez proche du schéma classique, le roi menace de tuer les maçons s'ils ne parviennent pas à achever la construction du rempart, et c'est Manoïl lui-même qui suggère le sacrifice comme unique solution. Il est néanmoins important de noter un élément qui ne fait pas partie du modèle général. Manoïl tente d'empêcher l'arrivée de son épouse sur le chantier en lui donnant de nombreuses tâches à accomplir. Et lorsque celle-ci se met malgré tout en route pour le chantier, même « le Ciel » ou des forces surnaturelles tentent de ralentir son arrivée. Or Marie, la jeune épouse, arrive malgré tout la première, ce qui renvoie au motif de la fatalité. On peut également retrouver une dimension maternelle dans cette ballade, puisque Marie supplie son mari de la laisser rentrer chez elle une dernière fois, afin de nourrir ses fils1.

La ballade Or çà, Manoyl, Manoyl le maçon (Strouma la jeune épouse) est quant à elle créée dans un style beaucoup plus elliptique. De nombreux éléments du schéma classique sont absents. Par exemple, il n'y a ni mention du roi, ni scène de l'anneau contrairement à la ballade précédente. Nous devinons que l'ombre de la jeune mariée a été emmurée, mais la narration ne se concentre que sur le résultat de cette action. De plus, l'épouse demande à revoir son mari une dernière fois, mais il n'y a pas de supplication particulière concernant son enfant. Ses dernières supplications de voir son "premier bien-aimé" avant de rendre l'âme permettent également de mettre en avant le caractère dramatique de l'histoire.

On retrouve dans ces deux chants des références à la Vierge Marie: dans le premier, c'est la jeune épouse qui se nomme Marie, tandis que dans le second c'est l'église qui doit être bâtie qui se nomme Sainte-Marie. Ainsi nous repérons dans ces deux textes la symbolique chrétienne dont nous parlions précédemment.

[1] Dans cette ballade, les fils du Maître Manoïl et de sa femme Marie s'appellent Pierrot et Paul. La référence biblique aux noms des deux apôtres de Jésus est évidente.

I. въвеждащи мотиви (например заповед на царя за построяването на сграда, брой на зидарите, името на майстора зидар и на невястата му, уточняването какво ще се строи, откритието, че каквото е построено през деня, се разрушава през нощта, заплахата от страна на царя и т.н.);
II. предсказание за жертвоприношение (от птица, от глас от небето или чрез сън ...);
III. колективно решение на зидарите: кой трябва да бъде пожертван (дали това ще бъде жената, която първа ще дойде да донесе храна на следващия ден, или ще се тегли жребий, като най-често жребият пада върху невястата на главния майстор Манол);
IV. подтикване към жертвоприношение от страна на дете, чирак, птица;
V. сцената с пръстена: мнимата загуба на пръстена като претекст жената да бъда накарана да се спусне до основите на строежа;
VI. самото вграждане: зидарите вграждат жената или измерват нейната сянка и зазиждат очертанията ѝ.

Този модел обаче може да претърпи значителни промени. Например една важна разновидност, разгледана от Мирча Елиаде (Eliade 1956), се отнася до темата за чудодейното кърмене. В повечето български, румънски и албански версии пожертваната невяста моли гърдите ѝ да бъдат оставени свободни, за да може да продължи да кърми своето дете. Този мотив добавя мистично измерение към народните балади, но също така подчертава значението и силата на жената. Тук става въпрос за жертването на жената не като по-слабо и малоценно същество, а тъкмо обратното, като същество на върха на силите си, способно да дава живот както на дете, така и на сграда.

В следващите редове ще сравним две български народни песни, за да илюстрираме разликите между отделните версии на мотива. В баладата „Града градеше Маноил майстор“, която се доближава повече до класическата схема, царят заплашва зидарите, че ще отнеме живота им, ако не завършат навреме строежа, затова самият главен майстор Маноил предлага жертвоприношението като единствен изход. Тук обаче се появява и едно отклонение от общия модел: Маноил се опитва да попречи на жена си да стигне до скелето, като ѝ възлага множество задачи, които да я забавят. А когато тя все пак успява да тръгне навреме, сякаш небесата се опитват да забавят пристигането ѝ. Въпреки това Марийка идва първа на строежа, което насочва към мотива за съдбата. В баладата присъства и мотивът за майчинството: Марийка моли мъжа си да ѝ позволи да се прибере вкъщи, за да нахрани за последен път невръстните си синове[1].

Втората балада, „Троица братя зговор чиниха“, се отличава със значително по-елиптичния си стил. В нея са споменати съвсем малко детайли, а голям брой от елементите на класическата схема отсъстват. Например няма намеса на цар, няма я и сцената с пръстена за разлика от предишната песен. Можем да отгатнем, че младата жена или сянката ѝ са вградени, но в повествованието е даден само резултатът от това действие. Освен това невястата умолява да види мъжа си за последен път, но не споменава нищо за детето си. В случая именно тази недоизказаност засилва усещането за драматичния характер на историята.

И в двете народни песни откриваме препратки към образа на Дева Мария: в първата младата невяста се казва Марийка, докато във втората, църквата, която трябва да бъде построена, носи името „Света Мария“. Това е доказателство за присъствието на християнска символика в някои народни песни за вградени невести.

[1] Синовете на Манол и Мария в тази песен се казват Петър и Павел. Библейската препратка е очевидна.

Quant aux réécritures littéraires du motif de l'emmurement, elles ont une longue et riche histoire qui remonte au XIXe siècle. Au début des années 70, deux écrivains se tournent vers ce motif qui s'inscrit profondément dans l'esprit de l'Éveil national, époque marquée par les thèmes dominants de la lutte et du sacrifice au nom de l'identité et la libération nationales. En 1872, Tzani Guintchev publie la balade Deux peupliers ou rencontre inattendue. L'année suivante paraît le poème La source de la jeune fille aux jambes blanches, de Petko Slaveïkov, reconnue comme une des œuvres les plus emblématiques de la littérature bulgare d'avant la Libération.

L'œuvre de Slaveïkov s'inspire des légendes populaires de Bulgarie, comme précisé dans l'épigraphe : « Entre Ibincha et Harmanli, il y a sur la route une fontaine, qui s'appelle Ak baldir çeşmesi (La fontaine de la fille aux jambes blanches). La légende suivante se perpétue parmi le peuple ». La mention géographique précise, « Entre Ibincha et Harmanli », et la préposition « parmi » le peuple sont importantes, puisqu'elles inscrivent le texte à la fois dans le territoire bulgare et dans l'identité même du peuple bulgare. Cette double inscription renforce l'identification du lecteur bulgare à l'histoire racontée et facilite son appropriation. Le poète accentue son apostrophe du lecteur dès la première phrase, par une question rhétorique « Tu vois là-bas dans la plaine une douzaine de saules se démarquer, se profiler ? », qui permet de prendre son public directement par la main et de le plonger dans les paysages et la culture bulgares. Il est notable que Slaveïkov place l'intrigue dans la campagne, endroit jugé plus typique, loin de la diversité et de la perversion culturelle étrangère, et donc plus « traditionnel » ou authentique:

C'est le village de Bissertcha
Où jadis, il y a fort longtemps,
Gergana, fille chérie d'une mère,
Était née et demeure encore.

Il convient de garder en tête que Slaveïkov écrit au milieu des revendications nationales face à l'occupation étrangère ottomane. Le sacrifice indispensable d'un être vivant dans le thème de l'emmurement devient alors le sacrifice de ceux qui s'exilent, se battent et meurent pour la cause nationale.

Dans ce poème Slaveïkov nous livre une certaine réflexion sur la fatalité, en introduisant des représentations populaires du monde spirituel, à la fois malveillant et à l'origine de la perte des deux jeunes gens, comme si tout s'était déroulé indépendamment de leur volonté et de leur puissance, faisant d'eux des marionnettes du destin :

Les étoiles clignotent dans le ciel,
Des esprits traversent parmi elles :
Dragons, fantômes, sorcières nocturnes.
Ils nous verront, ils envieront.
[…]
Pauvres pigeons et noir destin !
Les oreilles d'un esprit mauvais,
Qui les écoutait méchamment
Les envia et voulut leur mort
En les maudissant tous les deux.

Ainsi donc, à cause du report du serment d'amour, le lendemain, au lieu de son bien-aimé Nikola, Gergana rencontre le vizir et une spirale dont la jeune fille ne pourra se défaire, l'emportera jusqu'au caveau.

Un sens spirituel peut être donné à ce qui arrive après la réaction finale, inattendue, du vizir qui libère Gergana et qui ordonne la construction d'une fontaine en son honneur. Tout se passe comme si Gergana avait été ensorcelée, ou comme si elle était trop pure pour ce monde, et qu'après avoir réussi une épreuve, elle est élevée, encore vierge, aimée et honorée de tous, dans les cieux.

Ще се отнася до литературните версии на мотива за вграждането, те имат богата история, която води началото си от XIX век. През 70-те години двама писатели се обръщат към този мотив, който дълбоко съответства на духа на Възраждането, епоха, белязана от темата за борбата и жертвата в името на националното освобождение и националната идентичност. През 1872 г. Цани Гинчев публикува „Две тополи или неожидана среща“, а на следващата година излиза поемата на Петко Славейков „Изворът на Белоногата“, призната за едно от емблематичните произведения на българската литература преди Освобождението.

Творбата на Славейков, както е уточнено в епиграфа, е вдъхновена от народните легенди на България: „Помежду Ибинча и Харманлии на пътя има една чешма, която ся казва Акъ балдъръ чешмеси, за нея живее в народът следующето предание“. Точното географско указание „помежду Ибинча и Харманлии“ и предлогът „в“ народа имат важно значение, защото отнасят историята, разказана в творбата, както към българските земи, така и към българската словесна традиция. Тази двойна определеност в текста засилва идентификацията на българския читател с героите и събитията и улеснява възприемането на авторовото послание. Поетът се обръща пряко към читателя още в първия стих чрез реторичния въпрос „Видиш ли долу в полето // дет се мержеят, чернеят // дестина дръвя върбови?“, чрез който той буквално повежда публиката за ръка и я потапя в пейзажите на България. За отбелязване е, че Славейков избира за място на събитията именно селото като пространство, отдалечено от покварата на цивилизацията, много по-традиционно и автентично:

... Там било село Бисерча,
в стари години, отколе,
там се родила, живяла
мамина мила Гергана.

Важно е да не се забравя, че Славейков пише тази поема в епохата на националните борби срещу чуждото владичество. Неизбежната жертва на живо същество в мотива за вграждането се свързва със саможертвата на онези, които отиват в изгнание, борят се и умират за националната кауза.

В тази поема Славейков внушава определени размисли по темата за съдбата. Поредица от стихове в началото на творбата описват един отвъден свят, населен със злонамерени духове, които причиняват трагедията на двамата млади. Сякаш всичко се случва независимо от тяхната воля, превръщайки ги в играчки в ръцете на съдбата:

... звезди блещукат над нази,
веди прелитат край нази -
змееве, змейски духове
и самодиви-пощянки,
ще видят, ще ни завидят...
[...]

Черна им честта, горките,
черна вега ги подслуша,
подслуша, та им завиде,
на зло ги око мернала,
сторила да ги погуби.

Заради отлагането на клетвата във вярност на сутринта вместо любимия си Никола Гергана среща везира и всичко, което се случва след това, я води към смъртта.

Събитията след неочакваната реакция на везира, който решава да освободи Гергана и нарежда да бъде построена чешма в нейна чест, имат скрит духовен смисъл. Всичко се случва така, сякаш Гергана е омагьосана или защото е прекалено чиста за този свят, над който тя се извисява чрез жертвата си, и девствена, обичана и почитана от всички, заживява в духовния свят, но остава и тук, в животворната вода на чешмата, в която е вградена нейната сянка.

Ce n'est pas par hasard que son personnage est associé à la symbolique de la source, une source, tant matérielle que imagée, une source de bénédictions pour ceux qui suivent sa voix, qui prennent son exemple, une source de courage, une source de vie éternelle, ou de survie, pour un peuple qui reste intègre, droit et fidèle à son éducation et son identité, consacré à la défense des valeurs éternelles. La jeune Gergana reste discrète mais honnête sur sa liaison avec Nikola face au vizir, elle a des principes moraux, lorsqu'elle propose à Nikola de le voir le lendemain matin et de ne pas continuer leur relation dans la pénombre du soir. Elle reste fidèle à sa famille, à sa terre natale. Elle sait faire face et se battre quand il le faut, pour défendre son intégrité et son territoire, face au vizir, et ne se laisse pas corrompre.

Épisode clé dans le poème, le dialogue entre la jeune Bulgare et le vizir fait état de différents genres de conflits et révèlent plusieurs niveaux de dualité: celle des rapports homme/femme, de la position hiérarchique entre un maître et son ou sa subalterne, l'opposition entre le village comme espace de pureté et de vertus et la ville, qui est l'incarnation de la civilisation avec sa décadence, comme évoqué plus haut. Un exemple du conflit social, mêlé à la pureté idéalisée et fière de la jeune fille bulgare trouverait son illustration dans les vers suivants :

Mais je suis une simple paysanne.
Je ne suis pas née pour le luxe
Ni pour habiter les harems
Ou porter des habits de soie;
Je ne veux pas de colliers d'or,
Les vraies perles ne m'intéressent pas !
Je suis contente de ce que j'ai :
De ce collier de verroterie
Et cette jolie guirlande de fleurs…

Les superlatifs utilisés pour vanter les valeurs familiales et la nature de la Bulgarie font du territoire une sorte de second Eden.

Dans les réponses du vizir, on peut observer une certaine gradation du conflit entre les mondes que les deux personnages incarnent, et les changements dans la manière dont le vizir s'adresse à Gergana trahissent un agacement, une colère croissante. Il passe de la proposition flatteuse « Viens ici, belle Bulgare, allons ensemble à Stambul !», à la menace « Tu viendras, belle Bulgare, tu viendras avec moi à Stambul, tu viendras, il ne peut en être autrement », passant au marchandage « Est-ce que c'est tout ton souci? Ne veux-tu pas qu'ils viennent avec toi et qu'on les ramène avec nous ? », puis, continuant les flatteries, l'amadouement par les richesses et les avantages, basé sur la rhétorique d'un raisonnement économique : « Belle jeune fille bulgare ! Pourquoi es-tu si stupide! … Je construirai pour toi un nouveau palais dans les jardins, avec douze portes et trois cents fenêtres encadrées. » Finalement, délaissant les compliments et usant de sa position de supériorité, il se fâche : « Mais tu n'as pas ta volonté à toi, car la mienne est au-dessus de la tienne. Je suis ton seigneur - et je serai ton maître... », et utilise encore les menaces, cette fois-ci non pour convaincre mais pour effrayer, non plus pour la gagner mais pour l'obliger.

Le dénouement du poème est aussi énigmatique que la raison pour laquelle la colère croissante du vizir est si brusquement remplacée par la résignation et le consentement. Gergana est sacrifiée pour que la fontaine construite en son honneur puisse durer. Sa mort l'immortalise. Et Nikola, paradoxalement, de son vivant encore, la suit dans l'éternité sans plus jamais en revenir.

Nikola, amant éternel
Se leva tôt le jour suivant,
Et se rendit jusqu'au tombeau,
Pour l'encenser et l'arroser
Avec de l'encens et du vin
Il déposa et alluma
Une bougie en cire puis partit.
Il ne revint jamais chez lui;
Il reste pour toujours introuvable…
On n'entend plus que sa flûte sombre,
Sortir raisonner tristement
Lorsque Gergana apparaît
Pour s'asseoir près de la fontaine,
Et filer les soirs de pleine lune.

Неслучайно нейният образ се асоциира със символиката на извора, както материален, така и духовен. Извор на благословение и пример за следване, извор на вечен живот и на пребъдване на един народ, който остава верен на себе си, достоен и единен, устойчив в защитата на вечните ценности. Младата Гергана остава пред Везира сдържана, но честна за връзката си с Никола, тя отстоява моралните си принципи, когато предлага на Никола да се видят на следващата сутрин и да не остават заедно в мрака на вечерта. Остава вярна на семейството си, на родния край. Тя знае как да се се бори, когато е необходимо, за да защити целостта на своя свят срещу Везира и да не се остави да бъде покварена.

Ключов епизод в поемата, диалогът между младата българка и Везира разкрива различни видове конфликти и опозиции: отношенията „мъж/жена", йерархията „господар/подчинен", противопоставянето между селото като природно място на съхранена чистота и добродетели и града като въплъщение на цивилизацията с нейния блясък, но и поквара. Пример за социалния конфликт, както и за идеализираната чистота и достойнство на българската девойка намираме в следните стихове:

... Хубаво, аго, жив ми бил,
но аз съм проста селянка,
не ми са драги хареми,
нито свилени премени;
не искам жълти жълтици,
не искам дребен маргарец.
Стига ми това, що имам:
таз огърлица мъниста
и този плетен косичник...

Думите на възхвала на родовите ценности и на българската природа описват българската земя като втори Едем.

В отговорите на Везира се наблюдава известна градация на конфликта между световете, които двамата персонажи въплъщават. Промяната в начина, по който Везирът се обръща към Гергана, издава раздразнение и нарастващ гняв. От ласкателното предложение „Я хайде, бяла българко, // хайде на Стамбул да идем" той преминава към по-императивното „Ще дойдеш, бяла българко, // ще дойдеш с мене на Стамбул, // ще дойдеш, друго не бива" и към опит за пазарлък „Туй ли се грижиш и мълвиш? // Не щеш ли и тях да вземем, // да ги заведем с нази си", след това продължава с ласкателствата и реториката на съблазняването с богатства и привилегии, но и с растящо раздразнение – „Хубава, млада българко, // защо си толкоз глупава... Аз ще заръчам, щом идем, // да ти изградят градини // каквито искаш...". Накрая Везирът изоставя комплиментите и използвайки позицията си на превъзходство, отсича гневно: „своя воля ти нямаш, //мойта е воля над тебе; // господар аз съм над тебе - // аз ще ти бъда стопанин". Сега вече той си служи със заплахи не за да я убеди, а за да я сплаши, не за да я спечели, а за да я застави.

Развръзката на поемата е също толкова загадъчна, колкото и причината, поради която нарастващият гняв на Везира към българската девойка внезапно е заменен от примирение и съгласие. Гергана е принесена в жертва, за да бъде здрав градежът на построената в нейна чест чешма. Смъртта ѝ я обезсмъртява, а Никола още приживе я следва във вечността.

... Никола, верен любовник,
рано ранява у вторник,
та си на гробът отива,
с бял тамян гробът прикадил,
с руйно го винце поприлял,
и вощеница запалил. . .
Върнал ся от гроб Никола,
но не се върнал дома си
и до ден днешен няма го. . .
Счува се само дълбоко
цафарата му, тъмната,
тъжно да свири и тътне,
кога се вести Гергана,
там на чешмата седнала,
на месечинка да преде.

Ce tableau final, avec Gergana, visible mais muette, et Nikola, invisible mais audible, regorge de symboles : la flûte de Nikola, le fuseau de Gergana, la pleine lune. Comme tous les symboles universels. Symbole de la vertu féminine, le fuseau se place au cœur des rapports qu'entretiennent les domaines du religieux et du social. Rappelons que dans les représentations de l'événement de l'Annonciation, la Vierge Marie tient souvent un fuseau et du fil dans ses mains.

À la lumière de ces observations, on pourrait voir dans ce final apparemment tragique du poème la victoire des deux amoureux sur le noir destin et les mauvais esprits envieux. Leur fidélité à tout ce qui constitue pour eux les vraies valeurs les emmène ensemble dans un monde sacré et éternel où plus rien ne peut les toucher.

Le récit Le pont en pierre sur Rossitza de l'écrivain Anguél Karalijtchev est écrit plus de cinquante ans après le poème de Slaveïkov, mais ces deux textes présentent un dialogue intertextuel très intéressant. Le récit raconte le dilemme de Manol, un jeune homme qui a construit un pont en pierre sur la rivière Rossitza. Il se souvient de l'époque où il a commencé à construire le pont, encouragé par son oncle. Ce dernier lui a dit qu'il devrait emmurer l'ombre de ce qu'il a de plus cher en ce monde. Manol se retrouve alors confronté à une horrible décision : il doit choisir entre son ambition et l'amour de sa vie. Après de nombreuses hésitations et tourments, Manol finit par choisir de sacrifier son amour, Milka, en l'emmurant dans la pierre du pont. Après la construction du pont, Manol est tourmenté par des visions de Milka et se sent accablé par la culpabilité de son acte. Il implore sa mère de demander à Milka, depuis sa tombe, si son péché a été pardonné. Les remords le rendent malade mais cela lui prend trois ans avant qu'il puisse en parler et reconnaître devant sa mère son terrible secret. Sa confession témoigne des pressions sociales et familiales qui ont influencé sa décision, ainsi que les dilemmes moraux auxquels il était confronté. Brûlé par l'ambition et son orgueil de maître doué, provoqué pas la méfiance des villageois, et poussé par son oncle qui lui fait croire que la construction du pont sur la rivière Rossitza serait le seul moyen pour lui de laisser une marque durable sur le monde qui l'entoure, Manol étouffe la voix de l'amour dans son cœur et de sacrifier Milka à la veille de leur fiançailles. Ce que l'oncle n'arrive pas à faire de son vivant, c'est-à-dire, de convaincre son neveu d'emmurer l'ombre de ce qu'il a de plus cher, il le réussit depuis sa tombe. Après sa mort, il apparaît à Manol en rêve avec dans sa main droite un aigle blanc. Il dit à Manol de regarder attentivement où l'aigle se posera quand il sera lâché. Comme ça l'oiseau montrera au maître constructeur qui il se doit d'emmurer.

Dans l'esprit du mysticisme qui règne dans le monde de ce récit, Manol découvre l'endroit choisi par l'aigle après son réveil. L'oiseau du rêve est passé mystérieusement dans la réalité pour que Manol le retrouve perché sur le noyer dans la cour de Milka. Le maître se sent confronté à une volonté surnaturelle à laquelle il ne peut plus résister.

Milka est condamnée mais Manol aussi, car après avoir sacrifié son amour, il ne vit plus que dans le tourment déchirant. Son triomphe en tant que maître constructeur se transforme en un fardeau moral persistant. Symbole d'accomplissement, le pont en pierre qu'il a érigé, devient pour Manol un rappel constant de son péché. Ayant tout perdu, et surtout la chance, pour lui-même et pour sa bien-aimée, de vivre le bonheur en amour, il ne lui reste que le faible espoir qu'un jour, depuis l'au-delà, elle lui pardonnera.

Tout comme dans le poème de Petko Slaveïkov, dans le récit de Karalijtchev, le sacrifice de la femme n'est pas la fin de son existence, mais le début d'une transformation mystique qui rend possible sa transition dans un autre monde depuis lequel elle envoie des messages.

Финалната сцена с Гергана, видима, но мълчалива, и Никола, невидим, но чиято свирня се чува всяка нощ, съдържа множество символи: цафарата на Никола, вретеното на Гергана, пълната луна. Като всички универсални символи, те са амбивалентни и могат да носят противоречиви, дори противоположни значения, но контекстът, в който ги поставя поемата на Славейков, откроява преди всичко тяхната възвишена духовна страна. Да припомним, че в изображенията на Благовещение Богородица често държи вретено.

В трагичния финал на поемата виждаме победата на двамата влюбени над тъмната съдба и завистливите зли духове. Тяхната вярност към всичко, което е истински ценно за тях, ги отвежда заедно в един свещен и вечен свят, където нищо вече не може да ги докосне.

Разказът „Росенският каменен мост" на Ангел Каралийчев е писан повече от петдесет години след поемата на Славейков, но между тези два текста може да се изгради интересен диалог. В разказа се говори за дилемата на Манол, млад мъж, построил каменния мост над река Росица. Той си спомня времето, когато, насърчен от чичо си, е започнал да гради този мост. Именно от този свой чичо той научава, че трябва да зазида в строежа сянката на онова, което му е най-скъпо на този свят. След това Манол се оказва изправен пред ужасно решение: той трябва да избере между амбицията си и любовта на своя живот. След много колебания и мъки Манол в крайна сметка избира да пожертва своята любов, Милка, като вгради сянката ѝ в камъка на моста. Но след като мостът е готов, Манол е измъчван от виденията на Милка и е смазан от чувството на вина за своята постъпка. Той моли майка си да измоли прошка за него от гроба на Милка. Разкаянието го разболява, но минават цели три години, преди той да е в състояние да говори за това и да признае ужасната си тайна пред своята майка. Неговата изповед свидетелства за социалния и семеен натиск, който е повлиял на решението му, както и за моралните дилеми, пред които е бил изправен. Изгарян от амбицията и гордостта на даровит майстор, провокиран от недоверието на селяните и подтикван от чичо си, който го кара да вярва, че изграждането на моста над река Росица е единственият начин за него да остави трайна следа в света, Манол задушава гласа на любовта в сърцето си и жертва Милка в навечерието на годежа им. Това, в което чичото не успява приживе, т.е. да убеди своя племенник да вгради сянката на онова, което му е най-скъпо, той постига от гроба. След смъртта си се явява на Манол на сън, държейки в дясната си ръка бял орел, и му заръчва да гледа внимателно къде ще кацне орелът, когато бъде пуснат. Така птицата ще покаже на зидаря чия сянка ще трябва да зазида.

В духа на мистицизма, който владее света в тази творба, Манол открива мястото, избрано от белия орел, след като се събужда. Птицата от съня мистериозно е преминала в реалния свят, за да я намери Манол кацнала на ореха в двора на Милка. Майсторът се сблъсква със свръхестествени сили, срещу които не може да се бори.

Милка е обречена, но и Манол също, защото след като жертва любимата си, животът му се превръща в непрестанно мъчение. Триумфът му като майстор строител се превръща в непоносим морален товар. Символ на постижение, каменният мост, който той издига, става за Манол постоянно напомняне за неговия грях. Загубил всичко, и най-вече възможността за себе си и за любимата си да изпитат щастието в любовта, на него му остава само слабата надежда, че един ден, от отвъдното, тя ще му прости.

Както в поемата на Петко Славейков, така и в разказа на Каралийчев, жертвата на жената не е краят на нейното съществуване, а началото на мистична трансформация, която прави възможен преходът ѝ в друг свят, от който тя продължава да изпраща послания.



« La source de la fille aux jambes blanches », bande dessinée, auteure Pena Ganeva, «Tchuden sviat » [Le monde des merveilles], № 22, 1940.

„Изворът на Белоногата“, комикс, автор Пена Ганева, „Чуден свят“, бр. 22, 1940 г.

TOPOS:
DRYANOVO,
MUSÉE
HISTORIQUE

APOLLINE COLLIN, DESSISLAVA DIMITROVA, ELENA BOTSEVA, HÉLÈNE GAUTHIER, LUKA BONNEFILLE

ÉDIFICE ET SACRIFICE. LE MOTIF DE L'EMMUREMENT DANS LE FOLKLORE ET LA LITTÉRATURE

PARTIE 2

Si les réécritures littéraires du motif de l'emmurement présentées jusqu'ici appartenaient à la poésie et à la prose, les œuvres dont il sera question dans les lignes qui suivent sont représentatives pour le genre du drame dans le contexte du théâtre moderniste. Comme le note Dina Mantcheva dans son article « La lecture du folklore dans la dramaturgie moderniste bulgare et dans le théâtre symboliste européen », pareillement à leurs confrères à l'Ouest et à l'Est du continent, les modernistes bulgares sont fascinés par la naïveté ingénue des récits populaires et y voient « l'expression sentimentale de l'humanité » leur permettant de créer des œuvres universelles et atemporelles, détachées du réel quotidien (Mantcheva 2017: 8). Les auteurs modernistes des premières décennies du XXe siècle sont particulièrement attirés par l'histoire de la jeune femme emmurée, découvrant son potentiel inépuisable de servir à l'exploration de ce qu'ils appelaient « l'âme moderne », ainsi qu'à la révision de certains « mythes » identitaires, hérités de l'époque d'avant la Libération. Le drame Les Maçons (1902) de Petko Todorov est un des exemples emblématiques de cette tendance. La pièce s'ouvre sur la construction d'une église dans un petit village du Grand Balkan, œuvre de grande importance pour tous les villageois, car symbole de foi et de parenté (valeurs communales fondamentales du peuple bulgare).

Cependant, plusieurs dangers menacent la finition du projet : l'approche de l'échéance des 40 jours imposée par les Turcs (condition typique de ce motif), l'arrivée des Kurdjalis (bande d'hors-la-loi qui terrorise la région et a précédemment détruit le travail des maçons) et les disputes qui courent entre les maçons eux-mêmes et les jeunes villageois. L'apparition des Kurdjalis sème la terreur dans le village.

Bibliographie / Цитирана литература

Илчевска 2008: Илчевска, М. *Фигури на властта и свободата в Изворът на белоногата от П. Р. Славейков.* // LiterNet, 14.11.2008, № 11 https://liternet.bg/publish10/milchevska/figuri.htm

Моллов 2002: Моллов, Т. *Троица братя града градяха*. // LiterNet, 13.07.2002, № 7 https://liternet.bg/publish/tmollov/troica.htm

Eliade 1956: Eliade, M. Manole et le monastère d'Arges. // *Revue des études Roumaines*, III-IV, Paris, 1956.

Gély-Ghedira 1998: Gély-Ghedira, V. *Le Lait de la Mort. La ballade de l'emmurée et sa fortune littéraire*, Paris: Université Blais Pascal, 1998.

ТОПОС: ДРЯНОВО, ИСТОРИЧЕСКИ МУЗЕЙ

АПОЛИН КОЛЕН, ДЕСИСЛАВА ДИМИТРОВА, ЕЛЕН ГОТИЕ, ЕЛЕНА БОЦЕВА, ЛУКА БОНФИЙ

ГРАДЕЖ И ЖЕРТВА. МОТИВЪТ ЗА ВГРАЖДАНЕТО ВЪВ ФОЛКЛОРА И ЛИТЕРАТУРАТА

Преводач: доц. д-р Миряна Янакиева

(II част)

Ако литературните пренаписвания на мотива за вграждането, разгледани дотук, принадлежаха на поезията и прозата, произведенията, които ще бъдат обсъдени в следващите редове, са представителни за жанра на драмата в контекста на модернистичния театър. Както посочва Дина Манчева в статията си „Прочитът на фолклора в българската модернистична драматургия и в европейския символистичен театър", „подобно на своите колеги от западната и източната част на континента, българите са очаровани от искрената наивност на народните истории и виждат в тях сантименталния израз на човечеството, който ги вдъхновява да създават универсални творби, откъснати от всекидневието" (Mantcheva 2017: 8). Авторите на модернизма от първите десетилетия на XX век са особено привлечени от мотива за вграждането с неговия неизчерпаем потенциал да допринесе за разкриването на това, което те наричат „модерната душа", както и за преразглеждането на някои „митове", свързани с въпроса за националната идентичност и наследени от времето отпреди Освобождението. Драмата „Зидари" (1902) от Петко Тодоров е сред емблематичните примери за тази тенденция. Пиесата започва със строежа на църква в малко селце в Балкана, дело от голямо значение за всички жители на селото, тъй като е символ на вярата и рода (основни общностни ценности на българския народ).

Навременното завършване на сградата обаче е застрашено по няколко причини: наближаването на 40-дневния срок, наложен от турците (типично условие за този мотив), пристигането на кърджалиите и кавгите и споровете между самите зидари и младите хора от селото.

Ce moment de crise a un effet contrastant sur les différents personnages : d'un côté, les jeunes hommes, Hristo en tête, laissent leurs querelles et se réunissent pour défendre le village de l'invasion (à l'exception de Dancho, dont l'amour-propre prévaut sur l'intérêt de la communauté). En revanche, les maçons, épris de panique, perdent foi et prennent presque la fuite malgré les encouragements initiaux du maître-maçon. Devant le découragement général de ses confrères, il finit, lui aussi, par abandonner le travail. Seules les paroles de Dragan, rappelant la tradition ancienne de l'emmurement et insistant sur le besoin de sacrifice pour le bien commun, réussissent à unir (momentanément) les travailleurs qui continuent timidement leur travail.

Quelques particularités majeures sont à noter dans le déroulement de l'histoire à partir de ce moment. Dès le départ, le serment porté est inéquitable, Dantcho étant célibataire et ne courant aucun risque personnel. C'est sa jalousie ensevelie – car il est amoureux de Rada – sous le mensonge qui reprend ici l'acte de trahison.

La victime étant nulle autre que Rada, la fiancée de Hristo, le seul maçon absent sur le site de l'église, l'effet de l'emmurement est, en fin de compte, tout à fait inverse à l'idée initiale de consolidation. Les maçons se dispersent et le village entier est définitivement divisé. L'église, à moitié sous terre, prend l'allure d'un cimetière et devient aux yeux de tous, un symbole de discorde, de trahison et de meurtre.

La légende de l'emmurement servant à l'auteur de pilier dramaturgique, sa pièce pourrait être interprétée comme une tentative moderniste de repenser l'ensemble de la lutte indépendantiste bulgare et la période de Renaissance. Le dramaturge voit la Renaissance comme un échec, une « construction » toujours ancrée dans la servitude, ayant coûté beaucoup trop cher à son peuple. L'église et sa construction en sont l'incarnation symbolique : vues d'abord comme l'atteinte d'un idéal de renouveau et d'unité sociale, elles ne s'avèrent, finalement, être que la reconstitution d'un passé de soumission collective et de division morale. La vision moralisatrice de l'écrivain sur les événements historiques est clairement intégrée au récit par l'opposition entre individu et société, modernité et tradition. Les actes d'immoralité collective corrompent le projet des maçons de consolidation de la foi. C'est ainsi que l'emmurement de Rada met à l'épreuve la pureté du cœur et de l'âme de ces hommes dans leurs rôles de guides moraux de la communauté villageoise. À cause de sa monstruosité, leur acte est jugé comme un péché et ils échouent irrémédiablement à leur mission.

Le drame est clôturé par une scène de déperdition totale : les pécheurs se voient refuser le pardon, le « sauveur » Hristo délaisse la communauté, et Dancho, plein de remords, se suicide.

Le drame Les Maîtres (1927) de Ratcho Stoyanov ne traite pas directement du motif de l'emmurement, cependant il s'inscrit dans notre objet d'étude comme il explore, à sa manière, le thème du sacrifice au nom de l'art et de l'ambition de l'artiste qui peut souvent déclencher dans son âme des forces destructrices. L'intrigue dramaturgique est tirée d'une vraie histoire, celle des maîtres de Dryanovo et de Tryavna, Dimitur Oshanetsa et Ivan Botchucovetsa[1]. Chacun des deux désire s'affirmer comme le plus doué dans son métier. Ils se défient, le but étant de construire le plus beau et majestueux plafond en bois dans la maison de Daskalov. La pièce inspirée par la compétition entre ces artisans bulgares met en scène le retour de Jyvko, artisan doué, qui après sept ans de vie à l'étranger, et étant cru mort, revient pour récupérer ce qui lui est cher. Revenant comme un "roi", il est bien accueilli par tout le village, mais les deux autres personnages principaux ne partagent pas cet enthousiasme. Son rival Nayden et sa femme Mylkana appréhendent son arrivée, laquelle, en effet, annonce le début du drame.

[1] Voir les illustrations après le texte.

Появата на кърджалиите[1] всява ужас в селото.

Този момент на криза се отразява по различен начин върху различните герои: от едната страна са младите мъже, начело с Христо, които изоставят разногласията си и се обединяват, за да бранят селото от нашествието (с изключение на Данчо, чието самолюбие надделява над интереса на общността). От другата страна са обзетите от паника зидари, които губят вяра, въпреки опитите на майстора да ги окуражи. Изправен пред общото обезсърчение, той в крайна сметка също изоставя работата. Единствено думите на Драган, който припомня древния обичай на вграждането и настоява за жертвоприношение, за кратко обединяват строителите и те неуверено продължават работата си.

От този момент нататък трябва да се отбележат някои основни особености в развитието на сюжета. От самото начало клетвата на зидарите е несправедлива: Данчо е ерген, а това означава, че лично той не рискува нищо. Неговата скрита зад лъжа ревност – тъй като е влюбен в Рада – се превръща в предателство.

Тъй като жертвата се оказва именно Рада, годеница на „спасителя" Христо, единственият, който в момента на зазиждането отсъства от мястото на строежа, ефектът от този акт е в крайна сметка напълно противоположен на първоначалната цел за постигане на обединение. Зидарите се разотиват и цялото село е окончателно разделено. Църквата, наполовина под земята, придобива вид на гробище и се превръща в очите на всички в символ на раздора, предателството и убийството.

Драматургичен стълб на творбата, легендата за вграждането може да бъде интерпретирана като модернистичен опит на автора за преосмисляне на цялата българска борба за независимост и на периода на Възраждането. Драматургът вижда Възраждането по-скоро като провал, като конструкция, все още вкоренена в робството. Строежът на църквата е символичното въплъщение на тази идея: замислен като средство за постигане на идеала за обновление и социално единство, той в крайна сметка се оказва само реконструкция на едно минало на колективно подчинение и морално разединение. Виждането на писателя за историческите събития е вплетено в сюжета на драмата чрез противопоставянето между индивид и общество, модерност и традиция. Актовете на колективна неморалност подкопават начинанието на зидарите. Зазиждането на Рада поставя на изпитание чистотата на сърцата и душите на тези мъже в ролята им на морални водачи на селската общност. Поради своята чудовищност постъпката им се оценява като грях и те непоправимо се провалят в мисията си.

Драмата завършва със сцена на пълна загуба: на грешниците е отказана прошка, „спасителят" Христо изоставя общността, а Данчо, изпълнен с угризения на съвестта, се самоубива.

Драмата „Майстори" на Рачо Стоянов не се отнася пряко до мотива за вграждането, но се вписва в нашия обект на изследване, тъй като повдига темата за жертвата в името на изкуството и амбициите на твореца, способни да отключат разрушителни сили. Сюжетът е заимстван от истинската история на Димитър Ошанеца и Иван Бочуковеца, отправили един към друг предизвикателството кой от тях ще изработи по-красив и съвършен резбован таван в Даскаловата къща в Трявна[2].

[1] Кърджалиите са въоръжени грабителски банди, които действат на Балканския полуостров в края на XVIII и началото на XIX век. В тях влизат хора от различни етноси и вероизповедания, обединени единствено от военното си занимание.

[2] Виж илюстрациите на края на текста.

Dans un duel artisanal, les deux rivaux mettent en jeu la belle Mylkana, qui sept ans auparavant s'était promise à Jyvko. La tâche est de faire la sculpture en bois pour l'iconostase de l'église du village. Les deux hommes en concurrence sont obsédés par leurs créations, et par l'ambition de remporter la victoire. L'enjeu est la gloire artisanale, mais aussi l'amour de la femme.

La pièce se termine sur la mort de Mylkana, tuée par son mari jaloux. Elle ne sera finalement possédée par personne. Les trois personnages principaux sont en quelques sortes des victimes : Nayden de sa folie après l'arrivée de son rival, Jyvko de son amour pas comblé, et Mylkana est la victime physique de la rivalité entre les deux hommes. L'ambition démesurée des artistes fait des ravages.

Ainsi, à l'autel de l'art, à la fois la maîtrise et l'amour, et même la vie elle-même, sont posés. Indirectement, le dénouement du drame renvoie au sujet populaire de l'emmurement, car la femme est à nouveau sacrifiée aux ambitions masculines. Les Maîtres poursuit les motifs d'amour, de sacrifice et de solitude du créateur individualiste que l'on retrouve dans Les Maçons de Petko Todorov. Le drame de Ratcho Stoyanov soulève aussi la question de savoir qui est le plus grand maître, l'artisan local qui a préservé la tradition de ses grands-pères et arrière-grands-pères, ou celui qui a traversé les épreuves de la vie à l'étranger, a appris de nouvelles choses qui violent les canons de l'art traditionnel. Les images de l'iris et de la rose classique symbolisent les différences dans le conflit entre les deux artistes. Le non-canonique, le « diabolique » dans l'art de Jivko s'oppose avec fierté et arrogance à la rigidité traditionnelle du travail de Nayden.

Chacun à sa façon, trois autres auteurs modernistes, à savoir Anton Strachimirov avec son drame Au-dessus des tombes sans croix, Stilian Tchilingirov avec Le Pont de la rivière Strouma, et Ana Karima avec La Source de Yana réécrivent l'histoire de l'emmurement de manière originale. Le point commun dans leurs interprétations est que chez tous les trois l'acte de l'emmurement n'atteint pas son but et ne conduit pas à la solidification de l'édifice. Les femmes dans ces pièces sont frêles mais investies d'une grande puissance métaphysique, qui semble indispensable à l'homme bâtisseur. Même si les constructions finissent toujours par s'effondrer, la puissance inspiratrice ou mystique de la femme demeure. Ainsi, alors même que les écrivains de la modernité bulgare tentent de subvertir ce thème folklorique pour démontrer l'impuissance du surnaturel, ils le réinvestissent avec autant d'enthousiasme que la tradition populaire, et participent à sa continuité (Szwat-Gyłybowa 2022: 12).

Пиесата започва със завръщането на Живко, даровит майстор, който след седем години на странстване и смятан за мъртъв, се появява в селото с намерението да си върне всичко скъпо, което е изгубил. Селяните го посрещат като цар, само другите двама главни герои не споделят всеобщия ентусиазъм. Съперникът му Найден заедно със съпругата си Милкана се опасяват, че това завръщане вещае неизбежна драма.

В майсторския двубой между тях залогът е хубавата Милкана, която преди седем години се е врекла на Живко. Задачата е да се изработи дърворезбата за иконостаса на селската църква. Двамата мъже са обсебени от амбицията за победа, за да спечелят не само слава като майстори, но и любовта на жената.

Пиесата завършва със смъртта на Милкана, убита от ревнивия си съпруг. Тя в крайна сметка няма да бъде притежавана от никого. И трите главни герои в известен смисъл са жертви: Найден на своята лудост след пристигането на съперника му, Живко на неосъществената си любов, а Милкана е физическата жертва на съперничеството между двамата мъже. Така, пред олтара на изкуството са положени и майсторството, и любовта, и самият живот.

Косвено, развръзката на драмата напомня по смисъл фолклорната тема за вграждането, защото жената е отново пожертвана заради мъжките амбиции за майсторство и успех на всяка цена. В „Майстори" се съдържат мотивите за любовта, саможертвата и самотата на твореца, които открихме и в „Зидари" на П. Тодоров. Драмата на Р. Стоянов повдига и въпроса кой е по-велик майстор – местният занаятчия, съхранил традицията на своите деди, или този, който, преминал през изпитанията на живота в чужбина, добавя нещо ново, което нарушава каноните на традиционното изкуство. Изображенията на перуниката и класическата роза символизират конфликта между двамата творци. Неканоничното, „дяволското" в изкуството на Живко гордо и предизвикателно се противопоставя на традиционната закостенялост на Найденовото творчество.

Други трима модернисти, а именно Антон Страшимиров с драмата си „Над безкръстните гробове", Стилиян Чилингиров с „Мостът на река Струма" и Ана Карима с „Янин извор", се обръщат всеки по свой оригинален начин към историята за вграждането. Общото в техните интерпретации на този мотив е, че и при тримата зазиждането на жертвата не постига целта си и не води до укрепване на сградата. Жените в тези творби са крехки, но в тях е вложени голяма метафизична сила, от която мъжът строител се нуждае непреодолимо. Макар и при тримата автори строежите да се срутват, вдъхновяващата или мистична сила на жената остава. Така, дори когато българските писатели модернисти се опитват да подкопаят тази фолклорна тема, за да демонстрират безсилието на свръхестественото, те реинвестират в нея с въодушевление, което осигурява приемствеността на фолклорната традиция (Szwat-Gyłybowa 2022: 12).

Bibliographie / Цитирана литература

Витанов 2008: Витанов, Г. *Мит и модерност в драмата „Майстори."* https://literaturensviat.com/?p=2891

Гиргинова 2010: Гиргинова, М. *Блянове по модерната драма*. София: ИЦ „Боян Пенев", 2010.

TOPOS: TRYAVNA, MUSÉE SLAVEÏKOV

ELENA BOTSEVA, MANON HUSSON, DESSISLAVA DIMITROVA, APOLLINE COLLIN, HÉLÈNE GAUTHIER, SAMVEL KHETCHIKIAN

LES NOCES DU DRAGON

Le motif dans la littérature

Le dragon (zmeï) / et la dracène (zmeïtza)[1] sont des personnages mythologiques universels. L'image du serpent-dragon a des racines millénaires et se reflète dans le folklore, la religion et la littérature de nombreux peuples. Du point de vue de la cosmogonie (la création du monde, la séparation et la jonction du ciel et de la terre), le dragon est connecté aux éléments principaux – air, feu, terre, eau. Contrairement à ses liens avec l'au-delà, qui se manifestent dans la création de conditions matérielles de vie, la communication du dragon avec les gens et sa parenté avec eux sont perçues comme une preuve de son lien avec la vie d'ici-bas. C'est exactement le rôle des motifs « aimée par un dragon » et « les noces du dragon ».

Les écrivains modernistes des premières décennies du XXe siècle sont particulièrement attirés par cette création fascinante du génie collectif. Dans l'histoire extraordinaire de la relation fatale entre un dragon ou une dracène avec un être humain ils détectent en « état latent » toute une gamme de motifs et d'idées qu'ils cherchent à exprimer. C'est ce que la présente étude se donne pour objectif de montrer, en commençant par l'analyse comparée de deux œuvres, créées par deux représentants illustres de la littérature du modernisme bulgare : La bien-aimée du Dragon de Pentcho Slaveïkov et Envoûté par une vipère de Petko Todorov. Tous les deux font partie des membres fondateurs du cercle littéraire appelé Pensée.

Slaveïkov qui fut nommé pour le prix Nobel de la littérature par le slaviste suédois Alfred Jensen, ainsi que Todorov, et les autres membres de ce cercle, le poète Peyo Yavorov et le critique littéraire Dr Krastyou Krastev, incarnent un désir ardent et une volonté inlassable de travailler pour l'essor de la nouvelle littérature bulgare. Mus par la conviction qu'ils étaient porteurs d'une mission culturelle importante, ils ont ainsi développé un programme littéraire ambitieux. Ils voulaient rompre avec le modèle littéraire précédent, qu'ils jugeaient trop centré sur le patriotisme, et diriger la création littéraire vers des thèmes et des messages à valeurs universelles. Ils s'opposaient à l'idée que l'art devrait s'abaisser au niveau des masses, plaidant au contraire pour l'élévation du public au niveau du vrai art et de la vraie poésie. Au cœur de leur vision se trouvait l'individu, appelé à développer consciemment son potentiel créatif. L'exemple de leurs réinterprétations du motif de l'amour du Dragon le montre clairement.

[1] Les noms Zmeï et Zmeïtza signifient dragon et dracène dans la mythologie slave. Ils proviennent du nom zmia, qui signifie serpent.

Mantcheva 2017: Mantcheva, D. La lecture du folklore dans la dramaturgie moderniste bulgare et dans le théâtre symboliste européen. // *Colloquia Comparativa Litterarum*, 1/2017

Szwat-Gyłybowa 2022: Szwat-Gyłybowa, G. The dead female body and necropolitics: The topos of a walled-up woman in Bulgarian modernist plays. // *Slavia Meridionalis*, 22, Article 2799, 2022.

Vanhese 2010: Vanhese, G. *Allaiter de sang le poème. La légende roumaine de Maître Manole chez Benjamin Fondane et Paul Celan*. https://ritl.ro/pdf/2010/17_G_Vanhese.pdf

ТОПОС:
ТРЯВНА, КЪЩА МУЗЕЙ „СЛАВЕЙКОВИ“

ЕЛЕНА БОЦЕВА, МАНОН ЮСОН, ДЕСИСЛАВА ДИМИТРОВА, АПОЛИН КОЛЕН, ЕЛЕН ГОТИЕ САМВЕЛ ХЕЧИКЯН

ЗМЕЙОВА СВАТБА

Преводач: доц. д-р Миряна Янакиева

Мотивът в литературата

Змеят и змеицата са универсални митологични образи във фолклора, вярванията и литературата на много народи. От гледна точка на космогонията (сътворението на света, разделянето и съединяването на небе и земя) Змеят е свързан с основните елементи – въздух, огън, земя, вода. За разлика от връзките му с отвъдното, които се проявяват в създаването на материални условия за живот, общуването на Змея с хората и възможността да встъпва в брачни отношения с тях се възприема като доказателство за връзката му с „тукашния“ свят. В това се крие смисълът на мотива за любовта и сватбата на Змея.

Писателите модернисти от първите десетилетия на XX век са силно привлечени от това завладяващо творение на колективния гений. В изключителната история на фаталната връзка между Змей или Змеица и човешко същество, те откриват в „латентно състояние“ цял набор от мотиви и идеи, които самите те се стремят да изразят. Именно това си поставя за цел да покаже настоящото изследване, което ще започне със сравнителен анализ на две произведения, създадени от двама изявени представители на българската модернистична литература: „Змейново любе“ на Пенчо Славейков и „Змейно“ на Петко Тодоров. Авторите са основатели на литературния кръг „Мисъл“.

Пенчо Славейков, номиниран за Нобелова награда за литература от шведския славист Алфред Йенсен, както и Петко Тодоров и другите членове на този кръг, поетът Пейо Яворов и литературният критик д-р Кръстю Кръстев, са движени от пламенно и неуморно желание да работят за развитието на новата българска литература. Целта им е да скъсат с предходния литературен модел, твърде съсредоточен върху патриотизма, и да насочат литературното творчество към теми и послания с универсален характер. Те критикуват представата, че изкуството трябва да бъде сведено до нивото на масите, пледирайки вместо това за издигането на публиката до нивото на истинското изкуство и истинската поезия, която според тях не трябва просто да отразява реалността такава, каквато е, а да създава много по-благородна и възвишена реалност. В основата на тяхната концепция стои индивидът, призван съзнателно да развива своя творчески потенциал, за което свидетелстват и творбите им по мотива за змейовата сватба.

Dans les chansons folkloriques sur ce motif, une jeune fille exceptionnelle, d'une beauté rare, est prise pour cible par un dragon tombé follement amoureux, déterminé à la ravir à son fiancé. Ces récits n'ont traditionnellement que deux fins possibles : dans l'une, la jeune fille est sauvée, tandis que dans l'autre, elle succombe. Cette dualité entre le bien et le mal, la lutte pour préserver l'harmonie et l'aspiration à la transcendance, constitue l'essence même de ce motif que Slaveïkov et Todorov exploitent pour illustrer des concepts fondamentaux du modernisme, tels que celui de l'individu exceptionnel destiné à un avenir extraordinaire, se distinguant ainsi des autres par ses propres normes morales. L'apparente similitude entre les deux œuvres ne relève pas du hasard.

En effet, le poème de Pentcho Slaveïkov, La bien-aimée du Dragon, et l'idylle de Petko Todorov, Envoûté par une vipère, résultent d'une des compétitions littéraires régulièrement organisées entre eux. Lors de ces confrontations amicales, ils sélectionnaient un motif folklorique commun sur lequel chacun d'entre eux devait apporter sa propre réinterprétation.

Les deux textes appartiennent à des genres différents. La bien-aimée du Dragon se présente sous forme de poème, tandis que Envoûté par une vipère adopte la structure d'une nouvelle. Dans le texte de Petko Todorov, le personnage mythique lui-même n'est pas directement présent, ce qui témoigne d'une approche non traditionnelle du motif. Le monstre envouteur n'est même pas mâle, mais femelle. La cible de l'attaque de cette créature malveillante est un jeune homme nommé Kosio. De plus, cette menace n'est pas explicitement mentionnée, mais plutôt suggérée à travers les suppositions des villageois. Le berger est un jeune homme d'une moralité supérieure, qui, malgré les railleries et le rejet de la société, vient en aide aux villageois depuis les montagnes où il s'est retiré en fournissant des remèdes pour leurs proches malades. Toujours pour appuyer la dimension individualiste, Todorov explore les tensions entre l'artiste créatif et la société plus conservatrice. Dès le début, le jeune Kosio est présenté comme un musicien, constamment accompagné de son pipeau dont les villageois ne supportent plus les sons.

Chez Slaveïkov, l'on retrouve aussi cette idée de transgression des normes et d'individualisme. À la différence des chansons populaires, dans la ballade de Slaveïkov, aucune herbe magique ne peut aider la protagoniste, Yana. Cela renforce ainsi l'idée de son destin incontournable. Slaveïkov rompt avec le sens collectif du mythe et oriente son attention vers l'individu, affirmant ainsi le motif moderniste du désir humain de transcender l'existence terrestre pour atteindre l'inconnu. Son héroïne n'est plus une victime de forces malveillantes, mais une personnalité appelée à entreprendre un voyage individuel.

Dans la chanson populaire « Radka et le Dragon », ayant servi de source des deux réinterprétations, le dragon met le feu à la maison de l'élue de son cœur. Slaveïkov conserve la structure archaïque du mythe mais fait le choix de faire disparaître son héroïne. Il donne au monstre le prénom d'Ognyan, un choix onomastique évident puisque cela rappelle le mot bulgare pour dire feu – ogan, et souligne les connotations symboliques du feu en tant qu'élément purificateur et illuminant. Todorov a choisi de permettre à son personnage principal de survivre, même s'il mène une existence solitaire dans le Balkan, tandis que chez Slaveïkov, la jeune Yana ne connaît pas la chance de rester dans le monde d'ici-bas. Le texte de Todorov est beaucoup plus ancré dans le réel que celui de Slaveïkov. Il n'y a pas de char volant ou d'élément magique. La seule mention d'événement irrationnel est la montagne guérisseuse où Kosio invite les villageois à passer la nuit pour se prémunir du mal.

La bien-aimée du Dragon de Pentcho Slaveïkov et Envoûté par une vipère de Petko Todorov ont laissé une empreinte indélébile sur la littérature bulgare, influençant le paysage littéraire et philosophique de leur époque et jusqu'à nos jours.

В народните песни по този мотив изключителна млада девойка, с рядка красота, е избраница на Змей, който се влюбва в нея и е решен да я откраднe от годеника ѝ. Тези истории традиционно имат две възможни развръзки: в единия случай девойката е спасена, докато в другия тя се поддава. Раздвоеността между доброто и злото и борбата за запазване на хармонията представляват самата същност на този мотив, който Славейков и Тодоров използват, за да илюстрират основни идеи на модернизма като тази за предопределената за необикновена съдба изключителна личност, която се отличава от другите със своята много по-висока морална мяра. Приликата между двете творби не е случайна.

„Змейново любе“ на Пенчо Славейков и „Змейно“ на Петко Тодоров са създадени по повод едно от литературните състезания между двамата представители на кръга „Мисъл“. В рамките на тези приятелски сблъсъци те избират общ фолклорен мотив, на който всеки от двамата трябва да предложи своя собствена литературна интерпретация.

Двата текста се различават по жанр. „Змейново любе“ е стихотворение, докато „Змейно“ е в кратката повествователна форма на идилията. В текста на Петко Тодоров самият митичен персонаж не присъства пряко, което свидетелства за нетрадиционен подход към мотива. Омагьосващото чудовище не е мъжко, а женско. Жертва на злонамереното същество е млад мъж на име Косьо. Момъкът е омагьосан от змеица, но дори това не е пряко показано в текста, а само загатнато чрез предположенията на селяните. Подобно на Славейков, Петко Тодоров използва този мотив, за да развие фундаментални идеи на модернизма, по-конкретно тази за изключителната личност. На тази характеристика е носител образът на Косьо. Овчарят е млад мъж с висок морал, който въпреки подигравките на селяните им идва на помощ, спускайки се от планината, където е търсил лечебни билки. В духа на индивидуализма Тодоров изтъква напрежението между твореца и консервативното общество. Още от самото начало младият Косьо е представен като музикант, който не се разделя със своята свирка, чиито звуци дразнят селяните.

У Славейков също откриваме идеята за прекрачване на нормите на общността. За разлика от народните песни, в баладата на Славейков никое вълшебно биле не може да помогне на главната героиня Яна. Така е засилено внушението за нейната неизбежна съдба. Славейков се отклонява от колективния смисъл на мита и насочва вниманието си към индивида, утвърждавайки по този начин идеята за човешкия стремеж да се надхвърли земното, за да се проникне в неизвестното. Неговата героиня вече не е просто безпомощна жертва на злонамерени сили, а личност, призвана да извърви индивидуален път.

В народната песен „Радка и Змей“, послужила като източник на двете авторски версии, змеят подпалва къщата на избраницата си. Славейков запазва архаичната структура на мита, но избира неговата героиня да изчезне, невъзвратимо да напусне тукашната реалност. Змеят в неговата творба е наречен Огнян, което подчертава символичните конотации на огъня като пречистващ и осветляващ елемент. Докато Тодоров избира да позволи на главния си герой да оцелее, усамотявайки се в Балкана, при Славейков за младата Яна няма надежда да остане в реалния свят. При Тодоров историята е значително по-близо до действителността, отколкото при Славейков. Няма летящи колесници или други магически елементи. Единственото споменаване на ирационално събитие е лечебната планина, където Косьо води селяните да пренощуват, за да се излекуват.

„Змейново любе“ на Пенчо Славейков и „Змейно“ на Петко Тодоров оставят незаличима следа в българската литература, оказвайки влияние върху литературния и философски пейзаж на своето време, а и до наши дни.

Leurs explorations des thèmes de l'individu face à la société, de la quête de liberté et de vérité artistique ont ouvert de nouvelles voies dans la poésie bulgare et ont contribué à l'évolution du modernisme littéraire dans le pays.

Envouté par une vipère n'est pas la seule œuvre de Petko Todorov, inspirée par le motif de l'amour du Dragon. Son drame intitulé Les Noces du Dragon constitue une étape cruciale dans l'histoire du théâtre bulgare.

Dans cette œuvre, dans l'optique du modernisme, le dramaturge bulgare fait usage du motif connu pour s'adresser à un public élargi et tenter d'encourager la transformation culturelle et spirituelle de la nation après les cinq siècles de domination ottomane.

Le thème de la transgression des conventions sociales et des normes morales ressort comme le leitmotiv principal dans ce drame moderniste. Todorov favorise l'individualisme et l'épanouissement de ses personnages par la mise-en-scène d'une rébellion contre les conventions et traditions séculaires. Ainsi, il recrée le conflit romantique entre le héros et la foule en opposant un individu fort et indépendant à un environnement patriarcal rigide. Dans Les Noces du Dragon, le dilemme se joue entre le camp de l'héroïne Tzena, dotée d'une forte volonté d'émancipation, et celui des autres personnages, sa famille et la communauté villageoise. Les représentants du monde patriarcal (soit le second camp) sont présentés comme bornés, dépourvus d'imagination et d'individualité, s'appuyant sur des « sagesses » populaires pour justifier leur point de vue limité sur le monde et les autres personnages, particulièrement le Dragon qui finit par se démarquer aux yeux de Tzena : son éloquence et son discours riche en métaphores reflètent une monde intérieur complexe qui résonne avec celui de la jeune fille. Elle est absolument captivée par les images qu'il lui peint de sa grotte au sommet de la montagne, de l'immensité du paysage, de l'abondance de la nature, des sentiments de liberté et de sérénité qui y règnent, une réalité si différente de sa vie monotone et captive au village. L'apparence bizarre du zmei et sa nature mystérieuse, qui provoquent tant de crainte et de méfiance dans le cœur des autres villageois, s'avèrent étonnamment pour Tzena des qualités remarquables. Cette tournure des événements atypique élaborée par Petko Todorov sert à introduire une autre prémisse majeure qui découle du thème de l'altérité. Les deux protagonistes sont rejetés par la communauté pour leur mépris de la rigidité patriarcale. Ils refusent cet environnement de stagnation sociale auquel ils sont d'abord contraints, rêvent de découvrir les sensations merveilleuses de la nature et de l'amour, et portent leurs regards loin au-delà des apparences.

À travers le comportement de ces personnages, Todorov incarne une vision de l'individu comme porteur d'une nouvelle morale et révèle la beauté cachée de l'altérité. Il écrit ce drame en défense de celle-ci, de l'originalité humaine et de la libre expression des sentiments.

Le drame Les Noces du Dragon a été mis en scène par Peyo Yavorov lui-même, occupant alors le poste de secrétaire artistique du Théâtre national. Le public théâtral, ainsi que la critique littéraire, soupçonne un lien dissimulé entre Les Noces du Dragon et le drame de Peyo Yavorov Au pied de Vitocha, les deux pièces semblant être inspirées par la vraie histoire de l'amour tragique entre Yavorov et la jeune sœur de Petko Todorov, Mina, qui est morte de tuberculose à l'âge de 20 ans. Les deux auteurs nient l'existence d'un tel lien, mais comme le note l'historien de la littérature Mihail Nedeltchev, on a de sérieuses raisons de ne pas leur croire complètement. Les critiques remarquent que Todorov a attribué des traits trop humains à son dragon, et que Mina, en tant que personne réelle, se situait en quelque sorte entre le caractère de Mila, personnage du drame de Yavorov, et celui de Tzena dans la pièce de Todorov.

Техните версии на фолклорния мотив повдигат темите за отношението между индивида и обществото, за стремежа към свобода и истина и отварят нови пътища пред българската поезия, като допринасят за развитието на литературния модернизъм.

Идилията „Змейно" не е единствената творба на Петко Тодоров, вдъхновена от мотива за любовта между змей и земна девойка. Неговата драма „Змейова сватба" представлява решаващ етап в развитието на българския театър.

В перспективата на модернизма българският драматург използва известния мотив, за да се обърне към по-широка публика с цел да насърчи културната промяна и духовното издигането на нацията след петвековното османско господство.

Темата за нарушаването на обществените условности и морални норми се очертава като основен лайтмотив в тази модернистична драма. Героите на Тодоров се открояват със своята индивидуалност и със силата си да се противопоставят на вековните традиции. Така той пресъздава романтичния конфликт между героя и тълпата, като противопоставя силната, независима личност на закостенялата патриархална среда. В „Змейовата сватба" се разиграва дилемата между лагера на героинята Цена, надарена със силна воля за еманципация, и този на останалите герои, нейното семейство и селската общност. Представителите на патриархалния свят (т.е. вторият лагер) са обрисувани като тесногръди, лишени от въображение и индивидуалност, разчитащи на народната „мъдрост", за да оправдаят своята ограничена гледна точка към света и другите герои, особено към Змея, който изпъква в очите на Цена: неговото красноречие и богатата му на метафори реч отразяват сложен вътрешен свят, който резонира с този на младото момиче. Тя е пленена от образите, които той рисува за своята пещера на върха на планината, от необятността на пейзажа, от изобилието на природата, от чувствата на свобода и спокойствие, които царят там, реалност, толкова различна от неговия монотонен и пленнически живот на село. Странната външност и загадъчната природа на змея, които предизвикват толкова страх и недоверие в сърцата на останалите селяни, изненадващо се оказват забележителни качества за Цена. Този нетипичен обрат на събитията, разработен от Петко Тодоров, въвежда още една тема, произтичаща от темата за другостта. И двамата герои са отхвърлени от общността заради неподчинението си на патриархалната закостенялост. Те отхвърлят тази ограничена среда, мечтаят да открият прекрасните усещания от природата и любовта и гледат далеч отвъд видимостите.

Чрез поведението на тези персонажи Тодоров въплъщава визията за личността като носител на нов морал и разкрива скритата красота на другостта. Той пише тази драма в защита на човешката оригиналност и на свободното изразяване на чувствата.

Пиесата „Змейова сватба" е поставена от самия Пейо Яворов, по това време художествен директор на Народния театър. Театралната публика, както и литературните историци и критици долавят скрита връзка между тази драма на Петко Тодоров и драмата „В полите на Витоша" на Пейо Яворов, като и двете пиеси изглеждат вдъхновени от истинската история на трагичната любов между Яворов и сестрата на Петко Тодоров, Мина. Забелязан е фактът, че Тодоров приписва твърде човешки качества на своя змей, а Мина като реална личност съчетава черти от характера на Мила, героиня от Яворовата драма, и на Цена, от пиесата на Тодоров. Авторите отричат да има такава връзка, но по думите на Михаил Неделчев има сериозни основания да не им се вярва (Неделчев 2019). В настоящото изследване обаче Яворов заема място с друга своя творба – стихотворението „Демон".

Cependant, dans la présente étude ce n'est pas sur la pièce susmentionnée de Peyo Yavorov que l'intérêt va porter, mais sur son poème « Le Démon ». Quoiqu'il ne soit pas directement lié au motif de l'amour du Dragon, le dialogue intertextuel entre ce poème de Yavorov et le poème de Guéo Milev « Le Dragon » est tellement intense que la tentative d'en proposer une analyse comparée paraît tout à fait justifiée. « Le Dragon » de Guéo Milev s'inscrit dans le courant littéraire expressionniste, tandis que l'autre, « Le Démon » de Peyo Yavorov, relève du courant symboliste, tous deux dépeignant de manière profonde les vérités de l'existence humaine et explorant la quête humaine de sens.

Peyo Yavorov nous transporte dans un univers infini et intemporel, où son Démon évolue sans contrainte de temps, dans une omniprésence saisissante. Le personnage s'adresse directement à la colombe, métaphore de la femme, usant la première personne du singulier.

Leur union se forge dans la tourmente, culminant avec la mort de l'innocente colombe. À travers un enchaînement de paradoxes et un jeu subtil de séduction, le poème explore des thèmes profonds tels que la passion, la liberté, le pouvoir, la solitude, l'égoïsme et bien d'autres encore. Le démon est présenté comme une figure solitaire, en quête de sens dans « un firmament interstellaire », condamné à errer sans fin. En dépit de la force et de la puissance que le « je » du démon exprime, cette même première personne du singulier utilisé dans le poème révèle une profonde solitude et une amertume extrême. Pris dans sa quête de sens, sa raison vacille sous l'emprise de la tentation, le poussant à céder à ses pulsions égoïstes, jusqu'à commettre l'irréparable: s'approprier la vie de la colombe innocente. Le Démon est conscient de sa propre monstruosité, ce qui rend pour lui impensable l'idée d'aimer ou d'être aimé, engendrant ainsi en lui une douleur vorace. Cette souffrance semble puiser ses racines au plus profond de l'âme du Démon, là où sommeillaient semble-t-il des pulsions suicidaires. Par lâcheté, étant incapable d'apaiser son désir de disparition, il se tourne vers la colombe et se venge sur cette entité qu'il perçoit comme inaccessible, interdite, dans l'espoir de calmer sa propre douleur. Se confiant à la colombe, il dit : « tout ce que je recherche moi-même, je te le donnerai à toi généreusement » puis rajoute quelques vers plus loin « je t'offrirai la béatitude sublime de la mort » avouant ainsi son désespoir et sa lutte vaine contre sa solitude.

Le poème « Le Dragon » de Guéo Milev a pour épigraphe la phrase « Un Dragon m'aime, maman » qui renvoie directement à la source folklorique. Ce texte s'inscrit également dans une quête, mais cette fois-ci, celle de l'évasion et de la liberté. Le locuteur a également changé, ce n'est plus le Dragon qui mène la danse mais la jeune fille, en proie à des désirs intenses et une passion dévorante. Le lexique utilisé est empreint d'une grande sensualité, reflétant l'intense aspiration de la jeune fille à échapper à la monotonie de sa réalité pour rejoindre le royaume fantastique du Dragon, qu'elle envie profondément. Son désir pour l'union avec le Dragon est tellement puissant qu'elle en est prête à accepter et supporter la souffrance physique que cela lui causera. Le dragon se présente à elle comme la seule échappatoire possible à sa monotonie quotidienne, une fenêtre donnant sur l'horizon, le seul moyen d'aller « au loin, au loin, au loin », et bien que ce voyage puisse être périlleux, elle le désire ardemment. Cette quête se révèle être une métaphore profonde de la recherche de soi. Une lecture féministe du poème révèle le désir de la femme d'avoir le contrôle sur sa propre vie et de devenir la maîtresse de son destin, dans un monde où les femmes étaient souvent limitées dans leurs possibilités d'action.

En examinant le rôle de la femme dans ces poèmes, une dualité se dessine. Dans l'un, celui de Yavorov, elle est muette, soumise à la volonté du démon, tandis que dans l'autre, celui de Guéo Milev, elle semble maîtresse de sa destinée, choisissant sa propre soumission. Cette dichotomie reflète les différents univers dans lesquels les femmes évoluent, où la soumission peut être imposée ou choisie.

Nikolaï Raïnov, un autre grand représentant du modernisme, a interprété à son tour le personnage du Dragon dans deux contes, intitulés tous les deux « La Femme du Dragon ».

Въпреки че то не е пряко свързано с мотива за любовта на Змея, интертекстуалният диалог, който може да се установи между това стихотворение и стихотворението на Гео Милев „Змей“, е толкова интензивен, че опитът да им се направи сравнителен анализ изглежда напълно оправдан. „Змей“ на Г. Милев се отнася до литературното течение на експресионизма, докато „Демон“ на Яворов – до символизма, като и двете стихотворения говорят, всяко по свой начин, за дълбоки истини за човешкото съществуване и изследват проблема за търсенето на смисъл.

Пейо Яворов ни пренася в една безкрайна и извънвременна вселена, където неговият Демон не познава ограниченията на пространството и времето. Той се обръща пряко към гълъбицата, метафора на жената, говорейки в първо лице, единствено число.

Единението помежду им се гради в страдание, чиято върхна точка е смъртта на невинната гълъбица. Чрез поредица от парадокси и фина игра на съблазняване стихотворението изследва дълбоки теми като страстта, свободата, властта, самотата, егоизма и много други. Демонът е представен като самотна фигура, обречена на безкрайно и безплодно скиталчество в търсене на смисъл в „призвездния предел“. Въпреки огромната сила на Демона първоличният изказ разкрива дълбоката му самота и огорченост. Този „Аз“ въплъщава двойствеността на разрушението и съзиданието, с която се отличава творбата на Яворов. Демонът очевидно осъзнава собствената си чудовищност, което прави немислима за него надеждата да обича и да бъде обичан и поражда неговата разяждаща болка. Това страдание извира от дълбините на душата му, в която дремят самоунищожителни импулси. Въпреки нечовешкия му вид, от него струи една дълбоко човешка същност. В търсенето на смисъл, разумът му се колебае под влиянието на изкушението, което го тласка да се поддаде на егоистичните си импулси, докато не извърши непоправимото: да си присвои живота на невинната гълъбица. Към нея той отправя думите „Онуй, което чакам сам, // най-щедро тебе ще го дам“. Но неговият щедър дар се оказва не друго, а „блаженството велико на смъртта“. Така той изповядва своето отчаяние и съзнанието, че борбата му срещу самотата е обречена.

Стихотворението „Змей“ на Гео Милев, част от цикъла „Иконите спят“, има за епиграф цитатът „Мене ме, мамо, змей люби“, който препраща към фолклорния източник. Този текст също говори за търсене, но този път на бягство и свобода. Лирическият говорител тук не е чудовището, а жената, жертва на силни желания и поглъщаща страст. Използваната лексика е пропита с чувственост, отразяваща силния стремеж на героинята да избяга от монотонността на своята реалност, за да се присъедини към фантастичното царство на Змея. Желанието ѝ за сливане с него е толкова силно, че тя е готова да приеме и да понесе страданието, което този съюз ще ѝ причини. Змеят се представя на въображението ѝ като единственото възможно бягство, като единствения път за нея да отиде „далече, далече, далече“, и въпреки че това пътуване може да е опасно, тя горещо го желае. Това търсене се оказва метафора на търсенето на себе си. Един феминистки прочит би обърнал внимание на порива на жената да си отвоюва контрола върху собствения живот и да стане господарка на съдбата си.

Вглеждането в ролята на женските образи в тези стихотворения разкрива тяхната двойственост. У Яворов жената е няма, подчинена на волята на демона, а у Гео Милев тя изглежда господарка на съдбата си, избираща собственото си подчинение. Двете творби предлагат сложни перспективи към човешкото, изследвайки нюансите на подчинението и бунта.

Друг значим представител на модернизма, Николай Райнов, също интерпретира образа на змея в две свои приказки, озаглавени „Змейова булка“ и „Змейова невеста“. В първата се разказва историята за женитбата на момък и девойка, която е обещана на змея.

La première raconte l'histoire d'un couple qui se marie, bien que la femme soit promise au dragon. Elle ne sortira donc jamais du foyer familial, enfantera même un garçon, mais un jour, pensant que le dragon l'a oublié, elle sortira avec son mari et son fils dans leur propriété. Elle se fera enlever par le dragon et le mari ne cherchera pas à la récupérer. Ce n'est que lorsque le fils devient majeur qu'il part à sa recherche, et qu'il finit par la retrouver. Cependant sa mère lui dit que pour tuer le dragon il doit trouver son âme et son cœur, protégés dans une contrée lointaine. Au cours de son aventure, il se marie à une princesse, qui va lui aider à vaincre le gardien du cœur du dragon et le récupérer. Il retourne vers la résidence du dragon où sa mère est gardée, et tue le dragon affaibli. Il devient ensuite roi du royaume et emmène sa mère, puis son père, avec lui et sa femme.

La seconde histoire se concentre sur une intrigue complètement différente. Un couple décide d'adopter une orpheline, qui se trouve en possession d'un œuf. Le lendemain l'œuf éclot et un dragon en sort. Le dragon s'avère un être gentil et aimable e nvers ses parents et les autres à la différence de la fille qui est mauvaise et fainéante. Un jour chacun des deux se marie. Le dragon et sa femme réussissent à avoir une fille magnifique, dont les larmes se transforment en or et des roses apparaissent sur sa bouche quand elle rit. La sœur jalouse demande à l'épouse du dragon comment va leur vie conjugale et apprend que chaque soir le dragon se transforme en bel homme lorsqu'il enlève sa chemise. La sœur lui dit de brûler cette chemise, mais lorsque l'épouse le fait, le dragon, pris de rage, la maudit et la quitte. Ce n'est que lorsqu'elle aura usé ses chaussures et son balai de fer, et que neuf ans de recherches se seront écoulés, qu'elle le retrouvera et il la reprendra pour épouse. Pendant donc neuf ans elle voyage et parcourt les contrées, en passant par le vent, la lune et le soleil pour leur demander où il est. Par de nombreuses stratégies elle réussit à se réunir de nouveau avec son mari.

Ces deux histoires, bien que différentes l'une de l'autre, ont un point commun : elles se distinguent considérablement des vieilles histoires folkloriques. Premièrement, par rapport au personnage du dragon qui dans le folklore est caractérisé comme diabolique, fort, et méchant. Il est là pour prendre la jeune fille de force et est généralement vaincu par un brave chevalier après un long combat. Ces deux textes de Raïnov nous font sortir totalement de cette tradition. Dans la première histoire le dragon ne fait pas de grandes apparitions, il est montré comme faible et pas très effrayant. Nous ne le voyons même pas lorsqu'il emporte la femme, et il protège son cœur dans un lieu caché et non pas directement par lui-même. Le dragon ici n'est pas réellement un personnage central de l'histoire, il est plutôt l'objet d'une intrigue principale, mais n'est pas acteur majeur dans l'histoire elle-même. Bien que le récit se base sur sa présence, ce qui pourrait provoquer chez le lecteur l'attente de le voir se manifester dans des combats pareils a ceux des contes de fées, en réalité il s'avère facile à vaincre.

Dans la seconde histoire, cette différence est encore plus surprenante et étonnante. Nous avons l'habitude, comme dit précédemment, d'un dragon féroce et antagoniste, ici nous avons tout le contraire. Le dragon est un homme bon, qui n'est pas violent, et il finit par être un père qui n'a jamais emporté sa femme de force, qui n'a pas combattu d'autres hommes, et qui finit même par être un bon roi de son royaume. Mais outre le dragon, nous nous étonnons également de la place jouée par la femme dans ces histoires. Tandis que dans les récits traditionnels la femme est l'être faible à sauver impérativement, chez Raïnov elle change de rôle complétement. C'est là que nous pouvons constater la modernité de l'auteur.

Le motif dans la peinture. Comparaison entre le tableau « Un Dragon m'aime, maman » de Nikola Kojouharov et « Les noces du Dragon » d'Ivan Milev[1]

Nikola Kojouharov et Ivan Milev sont deux peintres bulgares modernistes, tous deux nés à Kazanlak. Le thème étudié par leurs tableaux mentionnés ci-dessus réinvestit la légende populaire bulgare du « mariage » d'une jeune fille à un « dragon ».

[1] Voir les deux tableaux dans les illustrations à la fin du chapitre.

След дълги години, прекарани между стените на къщата, където жената ражда и сина си, един ден, с надеждата, че змеят е забравил за нея, тя излиза навън с мъжа си и сина си. Тогава змеят я отвлича и мъжът ѝ не успява да я върне обратно. Едва когато синът ѝ порастна, сам той тръгва да я търси и в края на краищата успява да я открие. Тя му казва, че за да убие змея, той трябва да намери сърцето му, пазено в една далечна долина. По време на пътуването си той се оженва за една царска дъщеря, която му помага да победи пазителя на сърцето на змея. Момъкът се връща в обиталището на змея, където е държана майка му, и успява да убие лишения от силата си звяр. След това става цар и отвежда родителите си и жена си в своето царство.

Историята във втората приказка е съвсем различна. Бездетни мъж и жена решават да осиновят първото сираче, което се изпречи на пътя им. Мъжът среща едно момиченце, което си играе с някакво странно яйце. Семейството прибира детето в дома си, но на другия ден се оказва, че от яйцето се е излюпило малко змийче. От него порастна змей. За разлика от момичето, което се оказва лошо и мързеливо, той е грижовен и внимателен към родителите си. След време и осиновеното момиче, и змеят се задомяват. Момичето отива в дома на мъжа си, а змеят и неговата жена остават при родителите. На змея и жена му се ражда красива дъщеря, чиито сълзи се превръщат в злато, а рози цъфват на устните ѝ, когато се засмее. Ревнивата сестра разпитва жената на змея за семейния им живот и научава, че когато свали ризата си, змеят се превръща в красив мъж. Тя я подучва да изгори тази риза, за да не може той да си върне облика на змей, но когато невястата на змея прави това, той я проклина да се скита девет години и да износи чифт железни обувки и една желязна тояга за подпиране, преди да го намери отново и той пак да я вземе за жена. Девет години тя обикаля много страни, среща вятъра, луната и слънцето и разпитва за змея. Чрез множество стратегии тя успява да се събере отново с мъжа си.

Тези две истории, макар и различни една от друга, имат обща черта: съществено се отличават от традиционните народни приказки. Първата разлика са отнася до образа на Змея. Ако във фолклора той най-често е характеризиран като свиреп и могъщ, грабва девойката със сила и ако е победен, то е от смел юнак след дълга битка, то тези два текста на Райнов ни извеждат напълно от тази традиция, в която змеят е рисуван като могъщо чудовище. В първата история той дори е показан като твърде слаб, а съхранението на второто му сърце е поверено на друг. Тук Змеят дори не е главен герой на историята. Очакването на читателя обаче да го види в ролята на труден противник в решителни двубои не се оправдава, тъй като в действителност се оказва твърде лесен за побеждаване.

Във втората история разликата спрямо фолклорния персонаж е още по-изненадваща. В нея змеят се превръща в добър и благороден човек, не упражнява насилие и дори се оказва добър цар на своето царство. Но освен от промяната в образа на змея, ние сме изненадани и от мястото, което играят жените в тези истории. Докато в традиционните приказки жената е слабото същество, което трябва да бъде спасено, в приказките на Райнов, особено във втората, тя получава напълно различна роля. Тук тя е героят търсач, който трябва да преодолее множество трудности по време на приключенията си, за да намери змея. В тази размяна на традиционните роли се проявява модерният подход на автора.

Мотивът в живописта. Сравнение между картините „Мене ме, мамо, змей люби“ на Никола Кожухаров и „Змейова сватба“ на Иван Милев[1]

Никола Кожухаров и Иван Милев са български художници модернисти, родени в Казанлък. Темата на техните две картини, на които ще се спрем тук, препраща към българската народна легенда за „женитбата“ на девойка и змей.

[1] Виж илюстрациите в края на текста.

Thématique commune, pourtant traitée de manière bien différente par les deux peintres. L'ambivalence de la relation du Dragon avec la jeune fille semble constituer un premier dénominateur commun aux deux œuvres. Dans les deux cas, le dragon est en hauteur par rapport à la femme, exprimant un rapport de domination indéniable. On observe une structure pyramidale commune aux deux représentations, où la tête du dragon forme le point de fuite. Cela est particulièrement vrai chez Milev, alors que chez Kojouharov, ce point de fuite est double: il s'agit également de la tête de la jeune femme.

Dans les deux cas, la femme n'est pas simplement sous le dragon: elle est élevée par lui. Chez Milev, cette élévation est figurée de manière concrète: le dragon porte et soulève la fiancée, dont les pieds semblent suspendus au-dessus d'un chaos primitif. Chez Kojouharov, la femme est encore assise, et ne semble pas remarquer l'arrivée de son tourmenteur. On remarque un contraste entre le bleu du "sol" mortel et le doré des cieux, qui forment deux bandes de couleurs plus ou moins parallèles sur notre tableau: or, le corps "bleu" de la fiancée semble déborder vers le haut, vers le royaume du sublime. Détournée de sa mère désespérée, son visage à l'expression résignée concourt à cette idée: nulle fuite n'est possible, et la cime régulière des montagnes participe de l'enfermement physique et psychologique du personnage. La similitude des couleurs du Dragon avec la chaîne montagneuse évoque l'idée que le Dragon est finalement la manifestation d'un pouvoir immense, naturel et sublime, comme les montagnes dans le Romantisme. Et pourtant, dans les deux cas, c'est bien un visage d'homme qu'il possède: on voit là une ambivalence entre humanisation, bestialisation et métamorphose. Dans ces deux tableaux, le Dragon est donc un figure despotique, horrifiante, et malgré tout sublime.

Ce caractère sublime ne se concentre pas uniquement sur le pouvoir fantastique: les personnages secondaires des deux œuvres rayonnent également d'une autre forme de sublimation. Chez Milev, celle-ci réside dans les personnages féminins tenant des torches, dont les visages sont recouverts de mystérieuses capuches.

Ces éléments produisent un effet mystique sur le spectateur, mais c'est surtout leur parfaite similitude et leur disposition géométrique qui évoquent un rituel païen.

Chez Kojouharov, c'est le personnage de la mère qui renferme une forme de pouvoir. Celui-ci se manifeste dans la position d'extrême désespoir et de chagrin de la femme, qui accroche une main au bras de sa fille, comme une vaine tentative de l'arracher aux griffes du Dragon. Son visage semble vieilli; ses cheveux, des filaments gris qui flottent dans la brise, sans substance.

En ce qui concerne le personnage de la fiancée, c'est bien elle qui est au centre des deux images. Chez Milev, son visage est invisible, ce qui la déshumanise en partie, et elle est privée de mouvements, puisque coincée entre les pattes du Dragon. Elle forme néanmoins le cœur de la construction du tableau, elle en est la pièce maîtresse. Kojouharov prête une plus grande attention à la jeune fille, personnage central du tableau. Sa psychologie nous est dévoilée: une résignation mortuaire, peinte sur une peau cadavérique. Nul courage ne lui est attribué: il s'agit bien d'une représentation pathétique d'une femme incapable de défier son destin.

Si les tableaux respectifs d'Ivan Milev et Nikola Kojouharov semblent, en dépit du thème, très différents au premier abord tant dans la technique que dans la représentation, ils referment cependant tous deux un motif central peu attendu. Ces deux représentations des Noces du dragon semblent porter en elles une forte trace religieuse, plus précisément chrétienne, ce qui semble assez ambivalent, compte tenu du caractère païen de la légende bulgare. Le tableau d'Ivan Milev, par son esprit figuratif et dans la disposition symétrique des acteurs de la scène, présente une structure réminiscente de la tradition iconographique orthodoxe. La disposition supérieure du dragon, tenant entre ses mains et en son infériorité sa fiancée, ainsi que la disposition symétrique des femmes les entourant, ne sont pas sans nous rappeler les représentations iconographiques des synaxes.

Темата е обща, но двамата художници подхождат към нея по твърде различен начин. Двойствеността в отношението на Змея към девойката е първото видимо сходство между двете произведения. И в двата случая Змеят заема горния план в пространството на картината, стои по-високо от жената и това неоспоримо изразява отношение на господство. Наблюдава се обща за двете изображения пирамидална структура, в която главата на змея образува убежната точка. Това е особено видимо при Милев, докато при Кожухаров тази убежна точка е по-скоро двойна: в нея попада и главата на младата жена.

И в двата случая жената не просто се намира „под" змея, но като че ли е носена от него. При Милев той като че ли повдига невястата, чиито нозе сякаш висят над първобитния хаос. При Кожухаров жената е седнала и изглежда не забелязва приближаването на своя похитител. Въпреки това се забелязва контраст между синия цвят на смъртната „земя" и златния цвят на небесата, които образуват две успоредни цветни ленти върху картината: „синьото" тяло на булката обаче навлиза в горната лента, към царството на възвишеното. Извърнато настрани от отчаяната ѝ майка, нейното лице с примирено изражение внушава, че бягството е невъзможно, а правилните очертания на планината подчертават физическото и психологическо затваряне на героинята. Сходството на цветовете на Змея с тези на планинската верига извиква идеята, че Змеят е инкарнация на огромна и възвишена сила, подобно на планините в романтизма. И в двете картини той е с лице на човек, но в същото време образът му загатва за двойствената му природа на звяр и човек. Ужасяващата му фигура излъчва едновременно и деспотичност, и възвишеност.

Но възвишеното се излъчва не само от свръхестествената мощ на Змея. По своеобразен начин негови носители са и второстепенните персонажи. При Милев това е внушено чрез женските фигури, държащи свещи, с лица, покрити със забрадки.

Тези фигури създават мистичен ефект върху зрителя, но преди всичко тяхната съвършена прилика една с друга и геометричната им подредба предизвикват асоциация с езически ритуал.

При Кожухаров фигурата на майката съдържа скрита сила. Това се проявява в позицията на крайно отчаяние и скръб на жената, която вкопчва ръка в рамото на дъщеря си, сякаш в напразен опит да я изтръгне от ноктите на Змея. Лицето ѝ е състарено, сиви кичури се подават под забрадката ѝ. Хоризонталното разположение на нейната фигура контрастира с позицията на останалите персонажи.

Що се отнася до фигурата на самата невяста, именно тя е в центъра и на двете изображения. При Милев лицето ѝ е невидимо, което отчасти я дехуманизира. Тя е неподвижна, заклещена в обятията на Змея, но същевременно е главният елемент в композицията. Облечена е в традиционна българска сватбена носия, чийто червен цвят тук носи двоен смисъл: обозначава стилизирана традиция, но и близката гибел на тази възвишена жертва. При Кожухаров невястата също е централен персонаж в картината и представя скръбна фигура на жена, неспособна да се противопостави на съдбата си.

Ако картините на Иван Милев и Никола Кожухаров изглеждат на пръв поглед много различни като техника, то все пак и двете съдържат централен мотив, който е донякъде неочакван. Тези две изображения на „Змейовата сватба" носят в себе си силна религиозна следа, по-точно християнска, която изглежда твърде амбивалентна предвид езическия характер на българската легенда. Със стилизирания си облик и симетрично разположение на елементите творбата на Милев се възприема до известна степен като реминисценция на православната иконописна традиция. По-високото разположение на Змея, държащ в ръцете си своята невяста, както и симетричната подредба на заобикалящите го женски фигури донякъде напомнят съборната иконография.

Notons également la présence d'une auréole cubique au-dessus de la tête du dragon dans l'œuvre d'Ivan Milev, qui présente ainsi à ce niveau-là également un détournement des codes picturaux religieux. Aussi, un crucifix ou une tombe sont visibles tout en bas du tableau. Ce tout petit espace du tableau serait donc le monde que nous connaissons, avec une fiancée décédée, et l'ensemble du reste du tableau serait dédié à une représentation céleste des « Noces du Dragon ». Enfin, les ailes du dragon d'Ivan Milev forment ce qui ressemble à une croix. Les ailes multiples du dragon ne sont pas sans nous rappeler les représentations angéliques, plus particulièrement celles de Séraphin, doté de trois paires d'ailes. Les yeux attirent ici encore notre attention.

Ainsi, nous nous rappelons de l'Apocalypse selon Saint Jean, décrivant ainsi, verset 4:8 : "quatre êtres vivants ont chacun six ailes, et ils sont remplis d'yeux tout autour et au dedans". Si l'on prend en considération cette analogie, l'image abstrait des ailes dotées d'yeux, que nous pouvons percevoir au sein du tableau d'Ivan Milev laisse place à l'interprétation.

Chez Nikola Kojouharov, le dragon qui se profile derrière la fiancée a lui aussi une forme et une position angélique, cette fois dans sa représentation plus classique, que nous trouvons beaucoup au sein des représentations occidentales notamment de l'ange Raphaël. La tête du dragon semble reposer sur sa main, et il est sublimé par un halo de lumière lui conférant un aspect d'être divin. De plus, le visage et les ailes du dragon qui permettent la comparaison inévitable avec un ange, sont beaucoup plus mises en exergue que la queue du dragon, qui pour la première fois sur les deux tableaux met en avant la nature de reptile du dragon. Notons également la division du tableau en deux: la partie inférieure, sombre et dramatique, correspond au monde des mortels, condamné et endeuillé. La partie supérieure, lumineuse et imposante, presque oppressante avec ces montagnes encerclantes, correspond au monde du sublime. La fiancée du dragon, ainsi, fait déjà presque partie de ce monde par sa position assise qui la positionne tant chez les mortels que dans les cieux. Sa figure émane la résignation face à la fatalité et son acceptation de ce que l'on peut nommer son martyre.

La représentation du martyre est omniprésente au sein des tableaux d'Ivan Milev et Nikola Kojouharov, mais sont représentées de façons distinctes : chez Milev, le martyre est ritualisé, célébré, presque à l'image des fêtes des saints orthodoxes.

La structure iconographique renforce la représentation de la célébration : ici, la fiancée et martyre semble divinisée et au centre d'une scène religieuse. La fiancée de Nikola Kojouharov en revanche, renvoie au pathos. L'émotion des personnages féminins est très largement mise en avant : la résignation de la fiancée, le désespoir de la mère. Ceci n'est pas sans nous rappeler les représentations de la Vierge Marie face au martyre de Jésus. Le martyre se trouve donc au centre de ces deux tableaux, mais un autre motif religieux est également commun aux deux tableaux : celui de l'ascension. Le syncrétisme religieux et néo-païen mène ici à l'ascension des figures du folklore bulgare. Chez Milev, la femme sacrifiée tient le rôle d'une sainte, tandis que son bourreau s'apparente à l'autorité divine. Le dragon de Kojouharov quant à lui ressemble beaucoup plus à la forme humanisée que l'on donne aux anges. Si la jeune femme n'est pas encore divinisée ici, elle semble bientôt l'être : l'auréole d'ange est sur le point de l'englober.

При Милев впечатление прави също така кубичният ореол над главата на змея, което е отклонение от религиозните изобразителни кодове. Освен това в долната част на картината се вижда разпятие или гробница. Следователно това съвсем малко пространство в картината ще бъде светът, който познаваме, и в който се случва смъртта на булката, а цялата останала част от картината ще бъде посветена на небесното събитие на „Змейовата сватба". Крилете на змея при Иван Милев образуват нещо като кръст. Ако обърнем внимание на женските фигури, които сякаш се сливат с разтворените криле на змея, ще забележим, че забрадките на жените наподобяват очи.

Да припомним, че в стих 4:8 от Апокалипсис на Йоан Богослов четем: „И четирите животни имаха всяко по шест крила наоколо си, а извътре бяха пълни с очи". Ако се вземат предвид тези препратки, абстрактният образ на криле с очи у Милев несъмнено отваря широко поле за интерпретации.

У Никола Кожухаров змеят, който се извисява зад булката, също има ангелска форма, този път по-близка до класическото представяне, което се среща често в западните изображения, особено на архангел Рафаил. Главата на змея е отпусната върху ръката му и той е подсилен от ореол от светлина, което му придава вид на божествено същество. В допълнение, лицето и крилете на змея, които позволяват сравнението с ангел, са много по-подчертани от опашката му, която единствена в двете картини е знак за неговата влечугообразна природа. Да отбележим също разделянето на картината на Кожухаров на две: долната част, мрачна и драматична, съответства на света на смъртните, осъдени и опечалени. Горната част, светла и внушителна, съответства на света на възвишеното. По този начин годеницата на змея вече е почти част от този свят чрез пространствената си позиция, която я поставя както сред смъртните, така и в небесата. Фигурата ѝ излъчва примирение и приемане на мъченическата ѝ съдба.

Мъченичеството е друг общ мотив в картините на Иван Милев и Никола Кожухаров, но то е представено по различен начин: при Милев мъченичеството е ритуализирано, почти като в празниците на православните светци.

Иконографската структура подсилва това впечатление: тук булката мъченица изглежда обожествена и в центъра на религиозна сцена. Годеницата у Никола Кожухаров пък буди състрадание. Емоцията на женските фигури е много силно подчертана: примирението на годеницата, отчаянието на майката. Това напомня изображенията на Дева Мария, изправена пред мъченичеството на Исус. Мъченичеството е в центъра на тези две картини, но в тях може да се долови още един общ религиозен мотив: този на възнесението. Религиозният и неоезическият синкретизъм води тук до извисяването на фигури от българския фолклор. При Милев принесената в жертва жена е в ролята на светица, а нейният похитител е сродѐн с божествената власт. Змеят на Кожухаров, от своя страна, много повече прилича на хуманизираната форма, която се придава на ангелите. Ако тук младата жена все още не е обожествена, изглежда, че скоро ще бъде: ореолът на „ангел" е на път да я обхване.

Bibliographie / Цитирана литература

Гиргинова 2010: Гиргинова, М. *Блянове по модерната драма*. София: ИЦ „Боян Пенев", 2010.

Колева 2019: Колева, Д. *Демоничното начало в лириката на Яворов*. // LiterNet, № 5 (234) 28.05.2019, https://liternet.bg/publish29/dora-koleva/iavorov.htm

Неделчев 2019: Неделчев, М. *Литературната личност на Петко Тодоров*. // Култура, 31.10.2019, https://kultura.bg/web/литературната-личност-на-петко-тодор/

TOPOS:
KOPRIVCHTITZA,
MAISON-MUSÉE
DIMTCHO DEBELYANOV

CHLOÉ GASCHY, ELISA CLOLOT

LA VIE APRÈS LA MORT

Le thème de la vie après la mort renvoie, en fait, à deux motifs que l'on rencontre dans les chansons folkloriques : celui des amants inséparables immortalisés par la force de leur amour, et celui du désir de surmonter la mort en gardant le lien avec la vie d'ici-bas, même dans la tombe. Le premier motif tire son origine du modèle mythologique de la métamorphose : mystérieusement réincarnés en plantes, le plus souvent des arbres, les deux amoureux qu'on a séparés de force de leur vivant, continuent à vivre et à s'aimer après la mort.

Désunis dans la vie, ils se retrouvent réunis à jamais dans la mort. Dans sa version la plus connue, le deuxième motif est présenté à travers l'histoire d'une jeune fille incurablement malade qui, pressentant approcher sa fin, exprime sa dernière volonté d'être enterrée au milieu de la nature, dans un cercueil avec des fenêtres.

Les réécritures littéraires les plus célèbres de ces deux motifs appartiennent à Pentcho Slaveïkov et Petko Todorov. Sur la base de la chanson populaire « Le ciel s'éclaircit » ou « Miltcho s'assit sous la vigne », Slaveïkov écrit son poème « Les inséparables », et Todorov – son idylle « Par-dessus l'église », alors que la chanson « Zlata, la jeune fille » sert de source au poème « Psaume du poète » de Slaveïkov et de l'idylle « La prière » de Petko Todorov.

L'amour plus fort que la mort dans la ballade « Les inséparables » de Pentcho Slaveïkov et l'idylle « Par-dessus l'église » de Petko Todorov

Dans le texte folklorique, ayant servi de source d'inspiration pour ces œuvres, l'accent est plutôt mis sur le jeune homme, Miltcho, épris de Yanka. Le récit commence par une prière à Dieu, pour faire comprendre au lecteur le caractère sacré et la dimension spirituelle de l'histoire. On ne connaît pas la raison de l'impossibilité de leur mariage, et les sentiments de Yanka ne sont dévoilés que beaucoup plus tard et de manière beaucoup plus pudique, par son action et très peu par l'effusion de sentiments. C'est comme si elle acceptait et qu'elle s'était résignée à son sort.

Симеонова 2013: Симеонова, Г. От митология към история: трансформация на образи (Змей, исполин, властен човек) или закономерна смяна на преобладаващата антропоморфна форма.// *Venets: The Belogradchik Journal for Local History, Cultural Heritage and Folk Studies*. Volume 4, Number 1, 2013, p. 37 – 105.

Христов 2012: Христов, И. *Змейова сватба – по следите на един мотив в българския литературен модернизъм.* // Българска наука, 2012 https://nauka.bg/zmejova-svatba-po-sledite-na-edin-moti/

Mantcheva 2018: Mantcheva, D. Petko Todorov's Plays and the Poetics of European Symbolism. // *Colloquia Comparativa Litterarum*, 2018.

ТОПОС:
КОПРИВЩИЦА,
КЪЩА МУЗЕЙ
„ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ"

КЛОЕ ГАШИ, ЕЛИЗА КЛОЛО

ЖИВОТ СЛЕД СМЪРТТА

Преводач: доц. д-р Миряна Янакиева

Темата за живота след смъртта се отнася всъщност до два мотива, които се срещат в народните песни: този за неразделните влюбени, обезсмъртени чрез силата на своята любов, и този за стремежа да бъде превъзмогната смъртта, като се запази връзката с живота дори в гроба. Първият мотив води началото си от митологичния модел на метаморфозата: тайнствено преродени като растения, най-често дървета, разделените приживе влюбени продължават да живеят и да се обичат и след смъртта.

Разединени в живота, те се събират отново и завинаги в смъртта. В най-разпространената версия на втория фолклорен мотив той е представен чрез историята на неизлечимо болна девойка, която, усещайки приближаването на своя край, изказва последното си желание да бъде погребана сред природата, в ковчег с прозорци.

Най-известните литературни преработки на тези два мотива принадлежат на Пенчо Славейков и Петко Тодоров. Върху основата на народната песен „Изяснило се небето" („Милчо под лоза седеше") Славейков пише поемата си „Неразделни", а Тодоров своята идилия „Над черкова", докато песента „Злата девойка" е първоизточникът на стихотворението „Псалом на поета" от Славейков и на идилията „Молба" от Петко Тодоров.

Любов, по-силна от смъртта, в балада та „Неразделни" от Пенчо Славейков и идилията „Над черкова" от Петко Тодоров

Във фолклорния текст, вдъхновил тези две творби, акцентът е поставен по-скоро върху влюбения в Янка момък Милчо. Песента започва с молитвата на Милчо към Бога, което насочва пряко към сакралния характер и духовното измерение на разказа за съдбата на героите. Причината за невъзможността да се оженят не е назована, а чувствата на Янка се разкриват много по-късно и много по-скромно, чрез нейното действие и съвсем малко чрез слово. Сякаш е приела съдбата си и се е примирила със с нея.

Le manque d'informations rend ce texte mystérieux pour le lecteur, qui ne peut pas vraiment s'identifier aux personnages ou à l'histoire. L'idée du destin est renforcée par la mise en parallèle entre le mariage et la mort au même moment précis. C'est dans la mort, et au moyen de la nature (peuplier et pin vert enlacés, au-dessus de l'église) que les deux amants se retrouvent réunis vis-à-vis de l'église, lieu du spirituel.

Le texte du poème de Slaveïkov utilise une mise en abîme à trois narrateurs. On suit d'abord le « je » lyrique qui s'installe au bord d'une rivière pour se reposer. La ballade commence et finit par ses mots. Entre ses deux prises de parole s'intercale le récit d'une viorne qui lui raconte l'histoire de jeunes amants que leurs parents ont voulu séparer. Son discours offre la parole à un troisième locuteur, Ivo, son amant.

Puis, la viorne reprend son récit et raconte comment les deux ont choisi la mort pour être réunis et comment ils se sont changés en deux arbres éternels, la viorne (Kalina) elle-même et l'érable (Yavor) qu'elle enlace. Comparée au chant folklorique, la dynamique de ce texte est toute autre : le caractère sacré est abandonné au profit de l'apitoiement suscité par les émotions et le lyrisme. L'érable et la viorne sont présenté directement, l'histoire est prise à contrepied du motif originel. Les feuilles sont "craintives", le soleil brille dans le cœur, on se place du point de vue féminin. Si dans le texte de la chanson populaire, le "suspens" est artificiellement créé par les questions, et l'implication du lecteur se résumait à "remplir les blancs", ici, dans la version littéraire de Slaveïkov, la stratégie est toute autre : on donne au contraire les informations, les détails, le contexte, les réactions… et on place le lecteur en spectateur de la scène, comme s'il s'y trouvait, plutôt qu'en position d'enquêteur froid et distant.

Le texte de Petko Todorov, « Par-dessus l'église », aborde la même histoire d'une autre façon que nous qualifierons de beaucoup plus sensuelle. Le décor est rapidement placé, en un petit paragraphe de quelques lignes. Les personnages ne sont plus deux jeunes amants, ce sont une jeune fille et son parrain. On comprend peut-être mieux la retenue, puisqu'il est question d'un amour incestueux et donc interdit, carrément blasphématoire, comparé à la version folklorique. Ici, l'auteur a renversé l'histoire et l'a placée à la limite de l'avouable, de l'acceptable, à la frontière entre le sacré et le profane. Tout un jeu est fait avec la nature, qui apparaît comme complice ou honteuse: le nuage cache la lune un seul instant, l'instant du méfait, du rapprochement physique entre les deux arbres : l'orme vert et le peuplier. C'est, comme dans le texte folklorique, l'initiative masculine, celle de l'orme, qui prime, dans le rapprochement. Les deux apparaissent comme innocents, mais l'intimité des deux arbres et la force subjective des mots et de la poésie nous entraîne à la lisière de pensées érotiques. Leur relation est vue comme le prolongement de leur vie, et leur mort devient ici la possibilité de faire ce qui était impossible sur terre. Ici, la mort c'est la liberté, le mariage possible, et l'union au-delà des conventions sociales.

La différence peut-être la plus significative entre les deux réécritures se trouve dans la manière dont chacune d'elles présente le thème de la séparation. Si le leitmotiv du poème de Slaveïkov, dans le seul vers qui se répète, est « Même la mort ne peut séparer les cœurs épris », l'idylle de Todorov se termine par la phrase « Quand l'aube se leva, le toit défiguré de l'église, pareil à une vieille tombe abandonnée, était inondé de larmes fraîches - les larmes de la séparation ». Dans les sources folkloriques, ainsi que dans « Les Inséparables », la réincarnation des amoureux en arbres est le moyen miraculeux leur permettant de ne jamais se séparer, alors que dans la version de Todorov, le fantôme de la séparation les guette même dans l'au-delà.

Липсата на информация придава загадъчност, недоизказаността допълнително засилва мистицизма и сериозността на историята. Измерението на съдбата е подсилено чрез паралела между женитбата и смъртта, чрез едновременността на брачния и погребалния ритуал. Именно в смъртта и с помощта на природата (топола и зелен бор, чиито клони са преплитат над църквата) двамата влюбени се събират отново около свещеното пространство на църквата.

В текста на Славейковата поема е използван похватът *mise en abyme* или разказ в разказа. Разказвачите са трима. Първо заговаря лирическият „аз", който спира на брега на реката, за да си почине. Баладата започва и завършва с неговите думи. Между двете му проговаряния е вмъкнат разказът на Калина, която му доверява историята на двама млади влюбени, чиито родители са искали да разделят. В този неин разказ се дава глас и на трети говорител, на нейния възлюбен Иво.

Разказът на Калина продължава с това как двамата са избрали смъртта, за да се съберат отново и как са се превърнали в две вечни дървета, които се прегръщат с клоните си. В сравнение с народната песен динамиката на тази творба е съвсем различна: сакралният характер на фолклорния текст е изместен от силна емоционалност и лиризъм. Това се усеща още в началото с прякото назоваване на героите, Явор и Калина. Чрез метафори като „плахи листи", „слънце грееше в сърцето" на преден план се извежда женската гледна точка. Ако в текста на народната песен напрежението е създадено от липсата на подробности, а участието на читателя е ограничено до „попълване на празните места", тук, в литературната версия на Славейков, стратегията е съвсем друга: дадена е предисторията, детайлите, контекста, реакциите на героите. Читателят сякаш е там, в сърцето на събитията, а не в позицията на дистанциран наблюдател

Текстът на Петко Тодоров „Над черкова" подхожда към същата история по свой начин, като чувственият, сетивният елемент тук има много по-осезателна роля. Декорът е нахвърлян набързо, в кратък параграф от няколко реда. В сравнение с народната песен, в идилията е внесена важна промяна: героите са не двама млади, а девойка и нейният кръстник. Това обяснява сдържаността, която се долавя в текста, тъй като става въпрос за „кръвосмесителна" и следователно забранена любов, направо богохулна в сравнение с фолклорната версия. Въведена е игра с природата, която се явява като съучастник: облакът скрива луната за един-единствен миг, мига на физическото сближаване между двете дървета: зеления бряст и тополата. Както във фолклорния текст, така и тук, мъжката инициатива, тази на бряста, има предимство в сближаването. Играта изглежда невинна, но интимността на двете дървета и поетическите внушения на текста ни отвеждат до ръба на еротичните мисли. Тяхната връзка се разглежда като продължение на живота им, а смъртта им се превръща във възможност да направят това, което е било невъзможно за тях приживе. За тях смъртта означава свобода, възможен брак и съюз, отвъд социалните конвенции.

Най-съществената разлика между двете авторски версии е в начина, по който във всяка от тях е представена темата за раздялата. Ако лайтмотивът на Славейковото стихотворение в единствения повтарящ се стих, е „за сърцата, що се любят, и смъртта не е раздяла", то идилията на Тодоров завършва с изречението „Когато зора зори, хлътналия покрив на черковата, като стар запуснат гроб, бе облян с росни сълзи – сълзите на раздялата". Във фолклорните извори, както и в „Неразделни" на Пенчо Славейков превъплъщението на влюбените в дървета е чудодейното средство, което им позволява никога да не се разделят, докато във версията на Тодоров призракът на раздялата ги очаква дори в отвъдното.

« Psaume du poète » de Pentcho Slaveïkov et « Prière » de Petko Todorov : deux approches différentes du motif de la vie éternelle

Ces œuvres des mêmes auteurs s'appuient sur une autre version folklorique du motif que nous avons nommé « la vie après la mort ». Comme mentionné plus haut, il ne s'agit plus de métamorphose et de réincarnation, mais d'une continuation de l'existence outre-tombe dans un sens beaucoup plus littéral : un moribond demande à ses proches de ne pas l'enfouir dans la terre après sa mort, mais de le poser dans un cercueil avec des fenêtres, en haut, sur une colline, pour qu'il puisse sentir le vent et voir la lumière du soleil.

Si la réécriture de Petko Todorov s'éloigne assez peu du modèle de la chanson populaire « Zlata, la jeune fille », celle de Pentcho Slaveïkov présente une interprétation radicalement différente en introduisant la figure du poète qui coïncide avec le « je » lyrique. De cette façon, « Psaume du poète » se manifeste comme une de ses œuvres emblématiques qui expriment la vision du cercle Pensée du poète comme personne exceptionnelle dont la vocation est d'atteindre les dimensions spirituelles de l'être.

Étant donné que les deux textes traitent du thème de la vie éternelle, nous allons nous intéresser à leurs similarités, mais aussi à leurs divergences, en faisant attention d'abord à leur forme et aux points de vues qu'ils expriment.

Le texte de Petko Todorov se définit comme idylle, un genre typique pour lui qu'il a le mérite d'avoir développé dans la littérature bulgare, tandis que le texte de Pentcho Slaveïkov a la forme d'un testament que le poète adresse à sa compagne. Une autre spécificité du texte de Slaveïkov provient du type de recueil dans lequel il a été publié.

En effet, le recueil « À l'île des bienheureux » de Pentcho Slaveïkov est une anthologie de poètes fictifs, puisque tous les poèmes ont en réalité été écrits par Slaveïkov. La place particulière que « Psaume du poète » occupe dans cette anthologie est due au fait que l'auteur fictif à qui le poème est attribué, Ivo Dolya, est en quelque sorte l'alter ego de Slaveïkov.

Le poète qui parle dans ce poème se distingue catégoriquement des gens dont l'existence est trop encrée dans le plan terrestre et qui sont incapables d'entrevoir la dimension spirituelle de l'être. A la différence de ces gens, en lui, la pensée de la mort qui approche provoque non pas la peur, mais un sentiment profond de paix intérieure. En fait, son dernier désir qui est de pouvoir, même après la mort, « contempler librement le mystère de l'étant », et de rester témoin « du jeu de ses moindre événements » jaillit de sa vocation, en tant que poète, de servir d'intermédiaire entre la terre et le ciel, l'humain et le divin. Libéré par le mort des contraintes et des mensonges de la vie ici-bas, il pourra « unir son psaume au chant de l'univers ».

Petko Todorov, lui, a préféré rester plus fidèle au modèle folklorique en gardant comme personnage principal de son idylle une jeune fille qui tombe gravement malade et qui, voyant que sa mort approche, demande à se frère de l'enterrer dans une tombe recouverte de fenêtres. Nous pouvons y retrouver un thème très courant dans la littérature du modernisme bulgare, celui de la femme, qui est vue de deux manières différentes, même opposées : comme innocente, fragile et vulnérable, ou comme forte, indépendante et irrésistible. Ces deux aspects du personnage de la femme sont présents dans le texte de Todorov. Zlata est tout d'abord présentée comme plutôt innocente: elle est une très jeune fille, comparée à une fleur qui fane suite à un chagrin d'amour. D'un autre côté, malgré son jeune âge, elle est aussi représentée comme une femme fatale possédant un charme auquel personne ne peut résister.

„Псалом на поета“ от Пенчо Славейков и „Молба“ от Петко Тодоров: два различни подхода към мотива за вечния живот

Тези творби на същите автори се опират на друга фолклорна версия на мотива за „живота след смъртта“. Както беше споменато по-горе, тук вече става въпрос не за метаморфоза и прераждане, а за продължаване на съществуването отвъд гроба в много по-буквален смисъл: умиращ човек моли своите близки да не го погребват в земята след смъртта му, а да го положат в ковчег с прозорци, високо на хълм, за да може да усеща вятъра и да вижда светлината на слънцето. Фолклорният първоизточник е песента „Злата девойка“.

Преработката на Петко Тодоров сравнително малко се отклонява от модела на народната песен, докато тази на Пенчо Славейков представя коренно различна интерпретация, като въвежда фигурата на поета, съвпадаща с лирическия „ аз“. „Псалом на поета“ е една от емблематичните му творби, които изразяват виждането на кръга „Мисъл“ за твореца като необикновена личност, чието призвание е да проникне в духовните измерения на битието.

Имайки предвид, че двата текста засягат темата за вечния живот, ще се спрем както на техните прилики, така и на различията помежду им, като ще обърнем внимание първо на тяхната форма и на гледните точки, изразени в тях. Текстът на Петко Тодоров се определя като идилия (типичен за него жанр, който той има заслугата да развие в българската литература), докато текстът на Пенчо Славейков има формата на завет, отправен от поета към неговата спътница.

Този текст е публикуван в „На Острова на блажените“, антология мистификация на измислени поети, като всички стихотворения в действителност са написани от самия Славейков. Особеното на „Псалом на поета“ в тази антология се дължи на факта, че Иво Доля, измисленият автор, на когото е приписано стихотворението, е в известен смисъл алтер егото на Славейков.

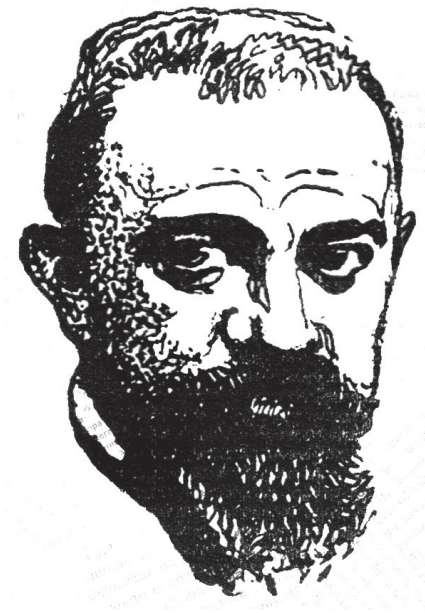
Поетът, който говори в това стихотворение, категорично се разграничава от хората, чието битие е твърде закотвено в земния план и са неспособни да прозрат духовното измерение на битието. За разлика от тях, у поета мисълта за наближаващата смърт предизвиква не страх, а дълбоко чувство на вътрешен мир. Всъщност последното му желание, а именно да може дори след смъртта си свободно да съзерцава „таинствения ход на битието“ и да бъде свидетел на земния живот, извира от неговото призвание на творец да служи като посредник между земята и небето, човешкото и божественото. Освободен от ограниченията и лъжите на тукашния живот, той ще чува как химнът на душата му се слива „с тържествений псалом на цялата вселена“.

Петко Тодоров от своя страна е предпочел да остане по-верен на фолклорния модел, като запази в своята идилия фигурата на девойка, болна от „невярна болест“. В идилията тази болест е причинена от невъзможна любов. Предусещайки приближаването на смъртта, девойката заклева братята си да я погребат „навръх планината“ в гроб с прозорци. В текста на Тодоров откриваме често срещаната в литературата на българския модернизъм тема за жената, видяна по два различни, дори противоположни начина: като невинна, крехка и уязвима или като силна, независима и неустоима. Тези две страни от характера на жената присъстват в образа на Злата. Първоначално тя е представена като невинна: съвсем младо момиче, сравнено с цвете, но след това е описана и като фатална жена с неустоимо очарование.

Mais Zlata reste fidèle à son amour pour Strahil malgré la distance qui les sépare et l'impossibilité pour eux d'être ensemble. C'est son destin et elle le sait, c'est ce qui est dit dans la première phrase de l'idylle : elle « fut destinée depuis le berceau d'être la seule à pouvoir chanter le chant de Strahil[1], le chant de sa force et de sa jeunesse ». À part les différences, entre les deux textes il y a des similarités pas moins importantes.

Il est essentiel de nous concentrer dans un premier temps sur le thème de la tombe recouverte de fenêtres. Dans les deux textes, le désir de garder contact avec le monde terrestre est lié au motif de la lumière, le soleil ou les astres de manière générale. Ce désir d'être enterré dans une tombe « ouverte », en particulier sur une colline, est motivé non seulement par la volonté de garder le lien avec le monde terrestre, mais aussi pour s'éloigner des plaintes des vivants, de leurs « discours solennellement idiots » (Slaveïkov). Et dans le texte de Todorov nous lisons : « Que va-t-elle faire, entourée de pleurs et de commérages ».

A la fin, notons encore un motif commun dans les deux œuvres, celui du chant. C'est par le chant, glorifiant la force et la jeunesse de Strahil, que Zlata est la seule à pouvoir chanter que les deux restent unis, en dépit de la distance, et de tous les obstacles entre eux. C'est au chant de l'univers que le poète joindra son psaume quand la mort le libérera de toutes les entraves de la vie terrestre. Ces œuvres de Pentcho Slaveïkov et Petko Todorov se rapprochent l'une à l'autre, et toutes les deux, à l'idéologie du cercle Pensée, car les deux situent au centre de leurs univers la figure de la personne exceptionnelle et hors commun, prédestinée à un sort tragique et sublime à la fois.



Portrait d'Ivo Dolya, peintre Nikola Petrov.
Dans: Slaveïkov, Pentcho, « À l'île des Bienheureux », 1910.

Портрет на Иво Доля, художник Никола Петров.
В: П. П. Славейков, „На Острова на блажените“,1910.

[1] Strahil est un personnage historique, né autour de la moitié du XVIIe siècle et mort le plus probablement en 1711. Il était voïvode (commandant) d'une troupe de 200 haïdouks. Figure légendaire, il est le héros de nombreuses chansons folkloriques. Petko Todorov s'inspire de ce personnage pour écrire un de ses drames, « Strahil, le redoutable haïdouk », où le motif de la chanson joue aussi un rôle central.

Злата остава вярна на любовта си към Страхил[1]. Той е нейната съдба и тя го знае: „Тъй била още в люлка орисана златна Злата — да викне Страхилова песен, сила и младост дума по дума в една песен да изпее“ (Тодоров 1946 : 114).

Освен разликите, между двата литературни текста има не по-малко значещи прилики. Например образът за гробницата с прозорци, свързан със символиката на светлината, слънцето и звездите.

Във версията на Пенчо Славейков заветът на поета да бъде погребан на хълма е мотивиран от желанието не само да поддържа връзката със земния свят, но и да се избави от сълзливите лъжи на живите, от тяхната „реч тържествена и дива“. В текста на Тодоров също има подобен момент: „Какво ще прави тя между поплаци и клюки“ (Тодоров 1946 : 115).

Накрая бихме искали да подчертаем още един особено важен общ мотив в двете творби – този за пеенето и песента. Именно чрез песента, възхваляваща силата и младостта на Страхил, която единствена Злата може да изпее, двамата остават съединени въпреки разстоянието и препятствията помежду им. Именно към песента на вселената поетът ще присъедини своя псалом, когато смъртта го освободи от всички ограничения на земния живот. Това, което сближава тези творби на Славейков и Тодоров помежду им и до идеологията на кръга „Мисъл“, е, че и двамата полагат в центъра на своите вселени фигурата на изключителната личност, предопределена за трагична и възвишена съдба.

Bibliographie / Цитирана литература

Неделчев 2019: Неделчев, М. *Литературната личност на Петко Тодоров. //* Култура, 31. 10. 2019 https://kultura.bg/web/литературната-личност-на-петко-тодор/

Ракьовски 2008: Ракьовски, Цв. *Образът на автора и образите на езика. П. Ю. Тодоров (1879 – 1916). //* LiterNet, 20.12.2008, № 12 (109) https://liternet.bg/publish4/crakiovski/p_todorov.htm

Тодоров 1946: Тодоров, П. *Идилии*, кн. 2. София: Хемус, 1946.

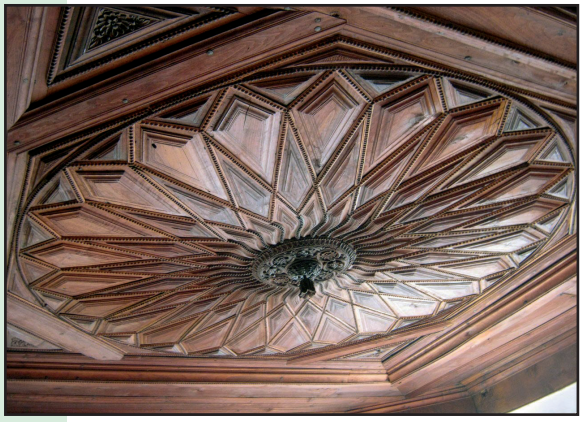
Vrinat-Nikolov 2002: Vrinat-Nikolov, M. *L'épreuve de l'étranger dans le Renouveau culturel bulgare, fin XIXe/début XXe siècle et l'exemple de Penčo Slavejkov*. // *LiterNet*, 15.12.2002, No 12 (37) https://liternet.bg/publish1/mvrinat/pslaveikov.htm

[1] Страхил е историческа личност. Роден около средата на XVII век и починал вероятно през 1711 г., той е бил войвода на чета от 200 хайдути, действала в Странджа и други български планини. Легендарна фигура, Страхил е герой на много народни песни. Самият Петко Тодоров се вдъхновява от него за драмата си „Страхил страшен хайдутин“.



La maison de Daskalov, Tryavna.
Le soleil de mai de Dimitar Ochanetza

Даскаловата къща, Трявна.
Майското слънце на Димитър Ошанеца



La maison de Daskalov, Tryavna.
Le soleil de juin d'Ivan Botchoukovetza

Даскаловата къща, Трявна.
Юнското слънце на Иван Бочуковеца



Ivan Milev, „Les Noces du Dragon", 1923

Иван Милев. „Змейова сватба", 1923 г.

Nikola Kojuharov.
„Un Dragon m'aime, maman", 1922

Никола Кожухаров.
„Мене ме, мамо, змей люби", 1922 г.



Università Ca'Foscari; Università di Napoli L' Orientale

BULGARIA – ITALIA:
RIFUGI LETTERARI DELLA MEMORIA

YAMBOL – MONASTERO DI RILA – SOFIA



ЯМБОЛ – РИЛСКИ МАНАСТИР – СОФИЯ

БЪЛГАРИЯ – ИТАЛИЯ:
ЛИТЕРАТУРНИ УБЕЖИЩА НА ПАМЕТТА

Венециански университет „Ка' Фоскари";
Неаполски университет „Ориентале"

SQUADRA

Supervisori:

Prof. ssa Ass. Dott. ssa Iliana Krapova, Prof. ssa PhD Assia Assenova
Università Ca' Foscari, Venezia

Prof. ssa PhD Maya Padeshka
Università di Napoli "L'Orientale"

Partecipanti:

Alesandro Tagliaro, Anna Baretta, Luca Molinari, Nicoletta Kadetto, Samuel Peirelli, Stefana Piras, Manuel Rastellato
Università Ca' Foscari, Venezia

Fabio Ashtar Telarico, Tizina Di Felice, Debora Mazzuca
Università di Napoli "L'Orientale"

PROGETTO

Il nostro itinerario comprende topoi a prima vista molto differenti, ma legati intrinsecamente dal concetto della memoria. Prendiamo in esame la memorialistica, la letteratura di viaggio e la letteratura bulgara contemporanea, che fanno propri il tempo e lo spazio in modo differente. Per questo proprio Vremeubežište (Cronorifugio) di Georgi Gospodinov dà inizio al nostro viaggio, è il nostro leitmotiv, l'incarnazione di tutti i crocevia e ponti dei ricordi di generazioni.

Il viaggio letterario ha inizio con la zarina di Bulgaria Giovanna, per località come Ahtopol, Sofia e Trjavna. I suoi diari, come i diari non ancora tradotti in italiano di Marko Rjaskov e di Bogdan Filipov offrono una panoramica unica su uno dei periodi piє tumultuosi della storia contemporanea: la prima metà del XX secolo. Le loro memorie completano il racconto della zarina degli eventi devastanti causati dalla Seconda guerra mondiale. Questa „beseda" (conversazione) pone a confronto diverse fonti letterarie per stabilire il ruolo della zarina Giovanna nello sviluppo della storia bulgara, nonostante i limiti imposti dalla sua posizione come consorte del monarca e, in seguito, come vedova dello zar.

Il viaggio ci porta piє a fondo nei simboli dell'identità bulgara. Ci dirigiamo verso Rila e verso i racconti di viaggio di Ivan Vazov. Per la prima volta, estratti di Velikata Rilska pustinja (Il grande eremo di Rila), di "V lonoto na Rila" (Nel cuore di Rila) e "Pri Rilskija manastir" (Presso il monastero di Rila) sono tradotti da Tiziana Di Felice.

Osserviamo la Bulgaria e i Balcani anche con gli occhi del viaggiatore, nel concreto di personaggi pubblici, politici e giornalisti italiani come Attilio Brunialti, Arnaldo Carrera, Giuseppe Menarini, Vico Mantegazza, Giuseppe Modrich, i cui testi parlano delle loro impressioni della Bulgaria e dei loro incontri con personaggi importanti nel contesto sociale bulgaro dell'epoca. La memoria si intreccia inevitabilmente con gli stereotipi e le rappresentazioni della realtà bulgara ma, oltre allo sguardo straniero (italiano), prendiamo in esame anche lo sguardo locale (bulgaro) di Aleko Konstantinov, Asen Marčevski, di Alek Popov.

Ecco come il nostro itinerario sviluppa diversi rifugi della memoria, come approfondisce la palette letteraria dell'esperienza personale, del saggio storico, del reportage, del racconto di viaggio o della narrazione, dei fenomeni culturali della quotidianità, degli stereotipi, della psicologia delle nazioni.

ЕКИП

Научен ръководители:
проф. д-р Илияна Кръпова, д-р Ася Асенова
Университет „Ка' Фоскари", Венеция

д-р Мая Падешка
Неаполски университет „Ориентале"

Участници:
Алесандро Таляро, Анна Баретта, Лука Молинари, Николета Кадетто, Самуел Пирели, Стефана Пирас, Мануел Ростеллато
Университет „Ка' Фоскари", Венеция

Фабио Аштар Теларико, Тициана Ди Феличе, Дебора Мацука
Неаполски университет „Ориентале"

КОНЦЕПЦИЯ НА МАРШРУТА

Нашият маршрут обхваща на пръв поглед много различни, но вътрешно свързани чрез концепта за паметта топоси. Разглеждаме мемоарна, пътеписна и съвременна българска литература, които приютяват времето и пространството по различен начин. Затова именно „Времеубежище" на Георги Господинов поставя началото на нашето пътуване, то е нашият лайтмотив, олицетворение на всички пресичания и мостове на поколения спомени.

Литературното пътешествие ни среща с царица Йоанна Българска, през места като Ахтопол, София, Трявна. Дневниците ѝ, както и непреведените все още на италиански език дневници на Марко Рясков и Богдан Филов предоставят уникален преглед на един от най-тревожните периоди в съвременната история – първата половина на XX век. Техните мемоари допълват личния разказ, който царицата прави за разтърсващите събития, предизвикани от Втората световна война. Тази беседа съпоставя различни литературни източници, за да възстанови нейната роля във формирането на българската история въпреки ограниченията, свързани със статута ѝ на съпруга на монарха, а след това като негова вдовица.

Пътешествието ни отвежда по-дълбоко към символите на българската идентичност. Отправяме се към Рила и пътеписите на Иван Вазов. За първи път, благодарение на Тициана ди Феличе, на италиански език се превеждат откъси от „Великата Рилска пустиня", „В лоното на Рила" и „При Рилския манастир".

Към България и Балканите се поглежда и през очите на пътешественика в лицето на италиански общественици, политици и журналисти като Атилио Бруниалти, Арналдо Карера, Джузепе Менарини, Вико Мантегаца, Джузепе Модрич, чиито текстове споделят личните им впечатления от България и срещите им с важни фигури от българския обществен живот по онова време. Паметта неизбежно се преплита със стереотипите и образите на българското, но освен в чуждия поглед (италиански), се оглеждаме и в личния (български) поглед – на Алеко Константинов, на Асен Марчевски, на Алек Попов.

Ето как нашият маршрут разгръща различните убежища на паметта, като прелиства литературната палитра на лично преживяното, историческия очерк, журналистическия репортаж, пътеписа или литературния разказ, проявленията на културата на всекидневието, стереотипите и народопсихологията.

TOPOS: SOFIA

ALESSANDRO TAGLIARO, STEFANA PIRAS

CRONORIFUGI DEL BULGARO

Nel corso di due delle conferenze tenutesi durante il nostro percorso la nostra attenzione si è concentrata sulla visione della Bulgaria e del bulgaro attraverso gli occhi degli stranieri e dei bulgari stessi, attraverso una rassegna di saggi, resoconti di viaggio e reportage di autori italiani, studi culturali e storici bulgari e opere letterarie. Le diverse fonti favoriscono il confronto e l'analisi degli stereotipi, nonché delle varie manifestazioni della cultura quotidiana e della psicologia popolare. I viaggiatori che hanno visitato la Bulgaria in diversi periodi storici hanno lasciato testimonianze significative dei loro viaggi, rappresentando una preziosa fonte di informazioni sulla storia, sulla cultura e sulla vita quotidiana bulgare. I loro diari, lettere e libri costituiscono oggi un'importante risorsa per storici e ricercatori. Tra gli autori italiani che hanno viaggiato in Bulgaria dopo l'Indipendenza figurano intellettuali, viaggiatori, osservatori politici e giornalisti come Attilio Brunialti, Arnaldo Carrera, Giuseppe Menarini, Giuseppe Modrich e Vico Mantegazza, alcuni dei quali sono oggi disponibili anche in lingua bulgara.

Si nota un particolare interesse per la rinascita dello Stato europeo emergente e, in particolare, per la costruzione della sua capitale, Sofia, da parte di storici, diplomatici ed esponenti culturali italiani. Costoro descrivono l'assetto politico, l'aspetto delle città, in particolare di Sofia e Plovdiv, la cultura, alcuni stereotipi comportamentali e nazionali, interpretando e commentando numerosi temi, spesso accompagnati da un ricco materiale fotografico. Inquadrano la Bulgaria nel contesto europeo, evitando di rappresentarla come un paese lontano, esotico e sconosciuto, e sottolineano la sua appartenenza all'Europa, nonostante le incertezze di molti intellettuali bulgari dell'epoca (Karapetkova 2020: 47-62).

La contrapposizione tra Oriente e Occidente, la descrizione delle caratteristiche europee e nazionali e, più in generale, la visione dell'Europa da parte degli intellettuali bulgari emergono con forza nella letteratura del periodo del Risorgimento bulgaro, come nei lavori di P. R. Slavejkov, L. Karavelov e P. Slavejkov. L'Europa è vista come la patria della civiltà, della tecnologia, della libertà, dei diritti civili e politici, mentre la Bulgaria viene posta in assoluto contrasto come luogo di mancanza, ignoranza e inettitudine, con conseguenze dirette sulla percezione dei bulgari stessi. L'influenza dell'Europa si manifesta in ambito politico, sociale, culturale e quotidiano, diventando oggetto di accesi dibattiti tra intellettuali bulgari, dove le opposizioni proprio-straniero, bulgaro-europeo, nazionale-universale e tradizionale-moderno assumono toni particolarmente accesi. L'immagine positiva dell'Europa come modello di riferimento viene spesso messa al servizio dell'autocritica bulgara, volta a individuare errori, carenze e inadeguatezze. Un interessante tentativo di analisi delle caratteristiche nazionali, della mentalità e degli stereotipi delle diverse culture europee è offerta da Bojan Penev nel suo saggio "Našata Inteligencija" (La nostra Intellighenzia), pubblicato nella rivista *Zlatorog* nel gennaio 1924, in cui, dopo un'ampia analisi, egli conclude:

ТОПОС: СОФИЯ

КАЛЕССАНДРО ТАЛЯРО, СТЕФАНА ПИРАС

ВРЕМЕУБЕЖИЩА НА БЪЛГАРСКОТО

Преводачи: Алессандро Таляро, Стефана Пирас

Две от беседите в маршрута представят България и образа на българина през чуждите и през собствените му очи посредством преглед на очерци, пътеписи и репортажи на италиански автори, български културологични и исторически изследвания, литературни произведения. Различните източници благоприятстват съпоставянето и анализирането на стереотипите и различните проявления на културата на всекидневието и народопсихологията. Пътешественици, които са посещавали България през различни исторически периоди, например са оставили значими свидетелства за своите пътувания и са ценен източник на информация за българската история, култура и бит. Техните дневници, писма и книги представляват важен източник на информация за историците и изследователите днес. Италианските автори, посещавали България след Освобождението, са общественици, пътешественици, политически наблюдатели и журналисти като Атилио Бруниалти, Арналдо Карера, Джузепе Менарини, Джузепе Модрич, Вико Мантегаца, някои от които достъпни вече и на български език.

Откроява се интерес към възстановяването на новата европейска държава и в частност към изграждането на нейната столица София от страна на италиански историци, дипломати и културни дейци. Те информират за политическото устройство, за облика на градовете и по-специално за този на София и Пловдив, за културата, за някои поведенчески и народностни стереотипи, интерпретират и коментират редица теми, придружени с богат снимков материал. Поставят България в европейския свят, а не като далечна, чужда и екзотична държава, споделят идеята за европейската ѝ принадлежност въпреки собствените колебания на немалко български културни дейци от това време (Карапеткова 2020: 47 – 62).

Съпоставянето между Изтока и Запада, описанията на европейските и национални особености, изобщо възприемането на Европа от българските интелектуалци е много силно проявено в литературата от периода на Възраждането, както например при П.Р. Славейков, Л. Каравелов, П. Славейков. На Европа се гледа като на родина на цивилизацията, технологията, свободата, гражданските и политически права, а България бива поставена в абсолютния контраст на липса, незнание и невежество, което дава като пряк резултат следващите проявления. Влиянието на Европа има политически, социален, културен, битов контекст и се превръща в обект на интелектуални спорове сред културното общество, където опозициите свое-чуждо, българско-европейско, национално-универсално, традиционно-модерно придобиват твърде остър характер. Като позитивен ценностен стандарт образът на Европа се поставя в услуга на българската самокритичност, търсеща грешки, липси и недостатъчност. Интересен опит за характеризиране на националните особености, душевност и стереотипи на различни европейски култури прави Боян Пенев в своята студия „Нашата интелигенция“, издадена в сп. „Златорог“ през януари 1924 г., в която след обстоен анализ обобщава:

Il nostro obiettivo è una sintesi sui fondamenti dell'anima bulgara, una visione critica e più profonda del carattere complessivo delle culture straniere e l'assimilazione solo di ciò che davvero ci interessa e che risponde a un bisogno reale. Il nostro ideale a lungo termine sarebbe riconciliare in noi la concretezza tedesca, la coscienziosità e la profondità del pensiero tedesco con il vivace stile francese, contrapporre l'idealismo morale russo alla grossolana praticità bulgara, vincere l'arido dogmatismo con le libere forme della creatività inglese, dare senso e nobilitare il nostro limitato individualismo con l'ampio spirito pubblico e universale della Francia.

Sì, potremmo![1]

Nella ricerca di ciò che è specificamente e autenticamente bulgaro si giunge alla creazione di una tradizione letteraria. I temi costanti nelle descrizioni dell'identità bulgara e della mentalità nazionale sono il lavoro, lo Stato, la religione e la morale, con una chiara distinzione tra un orientamento ottimistico e uno pessimistico. Nonostante gli eroi del Rinascimento siano considerati l'incarnazione delle migliori qualità della nazione bulgara, non possiamo dimenticare un altro personaggio, non molto gradevole, né istruito, né colto, né raffinato: il famoso Baj Ganjo, un personaggio letterario noto a tutti e vividamente presente nella vita quotidiana bulgara. Baj Ganjo è l'immagine artistica attraverso la quale viene espressa con particolare forza l'idea della mancanza di europeità e dell'insufficienza della cultura bulgara. La questione di chi rappresenti Baj Ganjo è stata oggetto di vivaci discussioni e controversie tra i critici bulgari, che in genere si dividono in due linee principali: una insiste sulla specificità nazionale del personaggio, l'altra lo colloca nel contesto culturale regionale; tuttavia, nessuna delle due ritiene che Baj Ganjo rappresenti l'intero popolo bulgaro. Ad esempio, Krastyu Krastev e Ivan Šišmanov riconoscono in lui i tipici tratti nazionali bulgari negativi e sgradevoli, mentre Gerhard Gesemann lo definisce come figlio della storia bulgara; Bojan Penev, invece, ricerca l'essenza dell'eroe al di là della dimensione nazionale, mostrandone la fusione di diversi aspetti, una simbiosi tra caratteristiche specificamente bulgare, soprattutto negative, ma anche di elementi non esclusivamente nazionali: *un orientale qualsiasi, tanto bulgaro quanto serbo incolto, valacco, armeno e greco, il prodotto di un ambiente extranazionale che, contrapposto alla civiltà europea, alla vera cultura spirituale, impressiona per la sua maleducazione e rozzezza.* Rumen Daskalov offre un'interessante e dettagliata panoramica di numerose interpretazioni e osservazioni della critica letteraria nella loro sequenza storica e nei loro condizionamenti (Daskalov 1998: 116-186).

Forse meno conosciuto, ma ricco di interpretazioni, è il saggio di Mikhail Arnaudov "Kăm proizhoda i harakteristikata na Baj Ganjo" (Verso l'origine e la caratterizzazione di Baj Ganjo), pubblicato nel 1969 in "Dela i zaveti na beležiti bălgari" (Atti e Testamenti di illustri bulgari). Qui viene riportata una serie di fatti e testimonianze sulla creazione dell'opera, sull'invenzione della trama, sulla scelta del titolo e del nome dell'eroe, nonché sulle reazioni di colleghi, critici e amici di Aleko Konstantinov a tale riguardo. Il saggio offre un quadro di memorie, conversazioni, messaggi ed eventi del gruppo "Vesela Bălgarija" (Bulgaria Allegra), ma illustra anche i cambiamenti sociali in Bulgaria dopo il ritorno di Aleko dagli Stati Uniti. Baj Ganjo si presenta al suo autore come una figura minacciosa e poliedrica. Le storie ascoltate nel circolo "Vesela Bălgarija" chiariscono l'immagine e il carattere di Baj Ganjo, dando vita a una serie di avventure e situazioni che si completano a vicenda. Il materiale proviene sia da osservazioni altrui, sia dalla ricca esperienza

[1] Traduzione dall'autore sulla base del testo in: https://liternet.bg/publish5/bpenev/inteligencia.htm

Нашата цел е: една синтеза върху основите на българската душа – едно критично и по-дълбоко вникване в цялостния характер на чуждите култури и усвояване само на онова, което наистина би имало значение за нас и би отговаряло на една действителна потребност. Далечният идеал би бил: да примирим в себе си немската предметност, добросъвестността и глъбината на немската мисъл с живия френски стил, да противопоставим руския нравствен идеализъм на грубата българска практичност, да победим сухия догматизъм със свободните форми на английското творчество, да осмислим и облагородим нашия ограничен индивидуализъм с широката общественост и универсалния дух на Франция.

Да бихме могли![1]

В търсене на специфично и автентично българското се достига до създаване на литературна традиция. Постоянни теми в описанията на българската идентичност и национален манталитет са трудът, държавата, религията, моралът, като ясно се разграничава оптимистично и песимистично ориентирано направление. Възрожденските герои въплъщават най-добрите качества на българската нация, но, от друга страна, не можем да пропуснем един друг образ, не съвсем приятен, който не е нито образован, нито културен – известният Бай Ганьо, познат на всички литературен персонаж и присъстващ ярко в българското всекидневие. Бай Ганьо е художественият образ, чрез който мисълта за българската недотам поевропейченост и недостатъчна културност е изразена особено силно. Въпросът кого представлява Бай Ганьо, е бил предмет на оживени дискусии и спорове сред българските критици, най-общо разграничаващи се в две основни линии – едната настоява за националната определеност на героя, а другата го полага в културния контекст на региона, но нито една от тях не смята, че Бай Ганьо представлява българина. Така Кръстю Кръстев и Иван Шишманов разпознават българските национални типични черти, отрицателното и несимпатичното в българското, а Герхард Геземан го определя като рожба на българския исторически живот; Боян Пенев пък търси същността на героя отвъд националното, като показва обединението на различни черти, една симбиоза между специфично български характеристики, предимно отрицателни, но и такива, които нямат общо с националното – *ориенталец изобщо, колкото българин, толкова и невъзпитан сърбин, влах, арменец или грък, продукт на една извъннационална среда, която противопоставена на европейската цивилизация, на истинската духовна култура, прави впечатление със своята грубост и невъзпитаност*. Румен Даскалов прави интересен и подробен обзор на значителен брой интерпретации и различните гледни точки на литературните критици в историческата им последователност (Даскалов 1998: 116 – 186).

Може би по-малко известна, но богата интерпретация откриваме в студията на Михаил Арнаудов „Към произхода и характеристиката на Бай Ганю“, публикувана през 1969 г. в „Дела и завети на бележити българи“. Тук присъстват редица факти и свидетелства около раждането на идеята, името и историята на текста, около реакции на колеги, критици и приятели на Алеко Константинов. Студията предлага обзор на спомени, разговори, съобщения, случки в групата *Весела България*, но илюстрира и промяната на ситуацията в България след завръщането на Алеко от Америка. Бай Ганьо застава пред автора си застрашително и многолико. Разказите, чути в кръга на *Весела България*, изясняват облика и персонажа на Бай Ганьо, дават тласък на поредица от приключения и ситуации, които взаимно се допълват.

[1] https://liternet.bg/publish5/bpenev/inteligencia.htm

personale di Aleko Konstantinov. L'autore stesso riteneva che l'anormalità di Baj Ganjo non fosse un problema specifico della Bulgaria, ma un retaggio della comune psiche balcanica. Mihail Arnaudov riassume le diverse opinioni, sottolineando quanto indiscutibile per tutti: *Aleko merita la massima attenzione in quanto abile osservatore e ritrattista del comico. Al suo occhio attento non è sfuggito nulla dell'espressività fisiognomica o psicologica di questa categoria di persone. E infatti, nell'eroe viene colto con estrema facilità e varietà tutto ciò che offende il nostro senso comune o il nostro senso morale, provocando in noi sorriso o derisione, a seconda del suo significato sociale. Nel Baj Ganjo del primo periodo il comico predomina soprattutto esteriormente, a testimonianza di una limitata visione spirituale e di un astuto adattamento alle condizioni. Nel Baj Ganjo del secondo periodo, i difetti diventano così minacciosi da suscitare un'indignazione senza riserve e una severa condanna. Il comico, quindi, sfocia spesso nel tragico, il riso si spegne sul nostro volto, il sarcasmo si impone come reazione inevitabile del nostro spirito* (Arnaudov 1969: 382-383).

Secondo Rumen Daskalov, la popolarità di Baj Ganjo si spiega con le varie possibilità di identificazione - *alcune più elementari e dirette, altre meno dirette e ambivalenti - che questo (anti)eroe offre, compresa l'attualità delle situazioni, dei comportamenti, delle reazioni. Il personaggio funge, pertanto, da "cartina di tornasole", rivelando varie configurazioni (e contraddizioni) della cultura bulgara* (Daskalov 1998: 103; 185).

Sia individualmente sia come nazione, continuiamo a confrontarci con questo eroe così profondamente europeizzato. Ci chiediamo sempre fino a che punto noi, bulgari moderni, ci siamo realmente allontanati da questo eroe connazionale, spesso percepito come prototipo; qui entra in gioco un complesso di inferiorità già consolidato, che accresce la nostra sensibilità alla percezione da parte degli altri; questo complesso ci fa cercare il "bajganesco" anche dove non c'è, a differenza, per esempio, del turista americano sicuro di sé all'estero. Trasformato in un punto di riferimento negativo, quasi di repulsione, e in una misura interna della nostra post-europeità (e della "civiltà" in generale), in nome del nostro profondo dubbio su noi stessi, Baj Ganjo ci gioca un brutto scherzo (Daskalov 1998: 105).

Nato da racconti e aneddoti sui bulgari all'estero, il personaggio di Aleko Konstantinov non solo è semplicemente diventato popolare, ma è diventato anche l'archetipo più rappresentativo della cultura bulgara. La forza di Baj Ganjo risiede proprio nella sua polivalenza: è un personaggio complesso e dinamico. Nel corso della storia, subisce una significativa evoluzione: da buffo eroe balcanico all'inizio, alla fine diventa inquietante. Il finale è aperto ("opera aperta"), caratteristica che Umberto Eco attribuisce al romanzo moderno e all'arte moderna in generale. Come osserva Svetlozar Igov, sono numerosi i confronti con altri personaggi della letteratura mondiale, da Švejk e Don Chisciotte a Zorba il Greco e al compagno Zylo dell'albanese Dritëro Agolli.

La letteratura bulgara ha creato una serie di copie e ispirazioni letterarie del personaggio di Aleko Konstantinov, da "Bratăt na Baj Ganja Balkanski" ("Il fratello di Baj Ganjo Balcanico) (1894) di Georgi Hadžibonev a "Vnucite" ("I nipoti") (1977) di Emil Manov. Alcuni di questi personaggi portano il suo nome, altri no, come Vikenti Ginski o Genčo Ginin del poema "V stranata na rozite" ("Nel paese delle rose") (1939) di Emanuil Popdimitrov. Rumjana Lebedova sintetizza queste osservazioni nel suo articolo "Edno prevăplăštenie na Baj Ganjo" ("Una reincarnazione di Bai Ganyo") (1995). Non si può non menzionare anche Baš majstora (il primo maestro), tratto dall'omonimo romanzo di Atanas Mandadžiev, pubblicato nel 1986, ma concepito come opera teatrale negli anni '70 e adattato in cinque episodi cinematografici tra il 1977 e il 1983.

Материалът идва както от чужди наблюдения, така и от богатия личен опит на Алеко Константинов. Самият автор е смятал, че байганьовските недъзи не са специфичен български порок, а наследство от общата балканска психика. Михаил Арнаудов обобщава различните погледи, като акцентира на несъмненото за всички – *като вещ наблюдател и изобразител на комичното, Алеко заслужава най-голямо внимание. От острия му поглед не е убягнало нищо от физиономично или психологическо изразителното при определена категория лица. И наистина: с каква лекота и в какво разнообразие е доловено всичко у героя, което оскърбява здравия разум или моралното ни чувство и предизвиква към усмивка или осмиване в зависимост от социалното си значение... При Бай Ганю от първия период преобладава предимно външно комичното, свидетелство за ограничен духовен кръгозор и хитро приспособяване към условията... При Бай Ганю от втория период пороците се разрастват дотолкова застрашително, че извикват безусловно възмущение и остро порицание. Комичното тук прераства често в трагично, смехът замира на лицето ни, сарказмът се налага като неотразима реакция на духа ни.* (Арнаудов 1969: 382-383).

Според Румен Даскалов популярността на Бай Ганьо може да се обясни с разнообразните възможности за идентификация – *някои по-елементарни и директни, други непреки и амбивалентни, които този (анти)герой предлага, включително и от актуалността в ситуациите, поведението, реакциите; „лакмус", проявяващ различни конфигурации (и противоречия) на българската култура* (Даскалов 1998: 103; 185).

Индивидуално и като нация все се сравняваме с този толкова превратно европеизиран герой. Винаги си задаваме въпроса доколко ние, съвременните българи, сме се отдалечили от този (схващан като прототип) герой сънародник; тук влиза в действие един вече формиран комплекс за малоценност, който повишава чувствителността към възприемането ни от другите; този комплекс ни кара да търсим ганьовското дори там, където го няма, за разлика например от самоуверения американски турист в чужбина. Превърнат в точка на отблъскване и вътрешна мярка за нашата поевропейченост (и „цивилизованост" изобщо), в название за дълбаещото самите нас съмнение, Бай Ганьо си прави с нас лоша шега (Даскалов 1998: 105).

„Роден" от разкази и анекдоти за българи в чужбина героят на Алеко Константинов се превръща не просто в популярен, а в най-определящ и типичен образ на българската култура. Силата на образа идва именно от неговата поливалентност, той е не само комплексен, но и динамичен образ. В самата творба той преживява голямо развитие – от смешен балкански герой в началото в края ѝ се превръща в страшен. Тя е финално отворена (*opera aperta*) – нещо, което Умберто Еко смята и за характерна черта на модерния роман и модерното изкуство въобще. Многобройни са съпоставките му с други образи на световната литература от Швейк и Дон Кихот до Зорба Гъркът и другаря Зульо (/Сульо/) на албанеца Дритъро Аголи, както отбелязва Светлозар Игов.

Българската литература създава поредица литературни двойници и потомци на Алековия образ. От „Братът на Бай Ганя Балкански" (1894) на Георги Хаджибонев до „Внуците" (1977) на Емил Манов. Някои от тях носят неговото име, други не – като Викенти Гински или Генчо Гинин от поемата на Емануил Попдимитров „В страната на розите" (1939 г.). Румяна Лебедова интерпретира и обобщава наблюденията си в статията „Едно превъплъщение на Бай Ганьо", 1995. Не можем да пропуснем образа и на Баш майстора от едноименния роман на Атанас Мандаджиев (издаден през 1986, но замислен като пиеса още през 70-те и филмиран с първите 5 епизода преди издаването му (между 77 и 83 г.).

Da ricordare è anche il Baj Ganjo reinterpretato in modo originale da Alek Popov nel suo romanzo "Missione Londra". Proprio come il personaggio di Aleko Konstantinov, che si esibisce con orgoglio e sfrontatezza nella piscina pubblica, il protagonista di Popov, il sindaco di Provadija, si mostra a petto nudo nel bagno della residenza, affermando la propria autostima.

Alek Popov utilizza sistematicamente l'ironia e il grottesco per rivelare la falsità, la meschinità e l'ipocrisia tra i funzionari dell'ambasciata bulgara a Londra. Già nella prima pagina del romanzo, Popov propone un'ironia particolare, nata dal mondo contraddittorio del pensiero umano, dove si oppongono la consapevolezza dei doveri d'ufficio e il rifiuto di adempiervi, il desiderio di piacere e la necessità ineluttabile del lavoro. Così l'ironia si genera dal conflitto tra la volontà di sfuggire ai doveri e la necessità di mantenere lo status quo.

Legata al costante pensiero di conservare il proprio posto di lavoro in ambasciata è anche un'altra forma di ironia, quella che smaschera l'ipocrisia. È la più frequente in "Missione Londra". Le sue radici affondano nella contraddizione tra il parlare o il comportarsi in modo apertamente falso e il pensare solo celatamente in modo schietto. La tradizione umoristica bulgara offre un esempio simile con un soggetto affine: "Za diplomatite i horata" ("Per i diplomatici e le persone") (1998), un romanzo comico della celebre traduttrice dal francese Rosica Taševa, che racconta in modo estremamente divertente la vita quotidiana dei diplomatici bulgari a Parigi. Le divertenti e le situazioni assurde permettono al libro di affermarsi come uno dei migliori esempi dell'umorismo bulgaro. Ma di maggior rilievo al riguardo è l'opera di Asen Marčevski "Italianskie potajnosti. Zapiski na prevodača" ("I misteri italiani. Appunti di un traduttore") (1998). Importante è notare che i due libri, pur completamente diversi per genere, concezione e approccio, sono stati pubblicati nello stesso anno, il 1998.

Le scene comiche in Alek Popov modellano l'immagine grottesca dell'ambasciata bulgara a Londra. La deriva comportamentale a livello di etichetta è vista come un atto negativo, che sottolinea la non autenticità dell'istituzione. Le gaffe sono incompatibili con la missione diplomatica, anzi, il compito dei diplomatici è, per l'appunto, quello di correggerli. È proprio in questa contraddizione comica tra la vera diplomazia e gli errori in ambasciata che nasce l'ironia, proprio suggerendo l'idea del crollo del sistema di valori, dei principi di comportamento e del lavoro. La scena dell'attesa dell'ambasciatore descritta da Alek Popov è una vivida illustrazione della messa in scena della laboriosità, della falsa disciplina e della sottomissione, che mascherano una diffusa anarchia sia nell'ambasciata che nella residenza.

Quest'ironia mette in evidenza il disequilibrio, e l'opposizione, tra il serio, l'istituzionale e il professionale da un lato, e il volgare, il falso e il ciarlatanesco dall'altro. La corruzione dei valori è un tema costante nel romanzo. La corruzione all'interno di un'istituzione statale significa il rifiuto di difendere la Bulgaria nello spazio internazionale, di rispettare i principi etici e le norme di comportamento e di vivere con un senso di dovere e dignità. L'ambasciata stessa viene rappresentata in modo grottesco, non solo attraverso la vecchia mappa ingiallita della Bulgaria, la scrivania vuota e il vecchio aspirapolvere rotto, ma anche attraverso l'ambiente dell'edificio, dove non ci sono comunicazione né buone relazioni tra funzionari. Nulla è cambiato dai tempi del comunismo, nulla di nuovo è stato introdotto nel periodo di transizione verso la democrazia. Il mondo dell'ambasciata, un microcosmo simbolico della Bulgaria, è completamente distorto.

Нито пък можем да пропуснем един друг Бай Ганьо, модифициран по своеобразен начин от Алек Попов в романа му „Мисия Лондон“. Подобно на Алековия герой, който гордо и просташки се изявява в обществения басейна, персонажът на Алек Попов – кметът на Провадия, с голи гърди в банята на резиденцията, заявява своето самочувствие.

Алек Попов последователно използва типичната обвързаност на иронията и гротеската, за да покаже фалша, подлостта и лицемерието сред служителите в българското посолство в Лондон. Още на първата страница на романа Алек Попов ни среща с един особен вид ирония, породена в противоречивия свят на човешкото мислене, когато се противопоставят съзнанието за служебни задължения и нежеланието за тяхното изпълнение, стремежът към удоволствие и неотменната необходимост от трудова дейност. Така конфликтът в мисленето между желанието за бягството от задълженията и необходимостта от запазване на служебното статукво поражда иронията.

С мотива за непрекъснатата мисъл за запазване на работата си в посолството е свързана и другият вид ирония – ирония, която демаскира лицемерието. Тя е най-често срещаната в „Мисия Лондон“. Нейните корени са в противоречието между откритото неискрено говорене или поведение и скритото откровено мислене. Българската хумористична традиция има сходен пример с подобен сюжет и това е „За дипломатите и хората“ (1998) – един комичен роман на известната преводачка от френски Росица Ташева, която изключително забавно разказва всекидневието на българските дипломати в Париж. Поредицата от забавни истории и абсурдни ситуации заявяват книгата ѝ като един от най-добрите образци на българския хумор. Но още по-силно препраща към „Италианските потайности и записки на преводача“ на Асен Марчевски (1998). Двете книги, съвършено различни като жанр, замисъл и подход, са публикувани в една и съща година – 1998 г.

Комичните ситуации при Алек Попов моделират гротескния образ на българското посолство в Лондон. Поведенческият срив на ниво етикет е видян като отрицателен акт, който отбелязва неавтентичността на институцията. Гафовете са несъвместими с дипломатическата мисия, нещо повече, мисията на дипломатите е да ги заличават. Именно тук, в това смешно противоречие между истинската дипломация и грешките в посолството, възниква иронията, за да се внуши представата за разпада на системата от ценности и принципи на поведение и работа. Описаната ситуация от Алек Попов на очакването на посланика е ярка илюстрация на смешния показ на деловитост, на засвидетелстване на дисциплинираност и подчиненост, които замаскират повсеместната анархия и в посолството, и в резиденцията.

Тази ирония извежда на преден план дисбаланса, дори опозицията между сериозното, институционалното, професионалното, от една страна, и пошлото, фалшивото, шарлатанството, от друга. Именно подмяната на ценностите е постоянно извеждана в романа. Подмяната в държавната институция означава отказ от задължението да защитаваш България в международното пространство. Да спазваш етични принципи и норми на поведение. Да живееш с мисълта за дълг и достойнство. Мисията (посолство) също е пресъздадена гротескно не само чрез пожълтялата карта на България, празното бюро и старата неработеща прахосмукачка, а и чрез средата в сградата, в която няма комуникация и добри отношения между служителите. В нея нищо не се е променило от времето на комунизма, нищо ново не е внесено по време на прехода към демокрация. Светът в мисията (посолство) – един символен минисвят на България, е тотално изкривен.

La Bulgaria in Alek Popov rappresenta il punto di intersezione (di partenza) per due missioni. La prima missione, Missione Londra, si muove da est (sud-est) verso ovest; la seconda, Missione Turan, da ovest (sud-est) verso est. Nella prima (Missione Londra), i bulgari sono barbari che irrompono in un paese organizzato e con tradizioni consolidate; nella seconda (Missione Turan), sono invece civilizzatori che entrano in un paese disorganizzato, ma anch'esso ricco di tradizioni (Novkov 2024).

Tutti questi personaggi conducono a una o, meglio, a molteplici varianti dell'immagine di ciò che è bulgaro, presentandolo attraverso epoche, spazi e tempi diversi, o in un cronorifugio, nell'accezione introdotta da Georgi Gospodinov, cui è stata dedicato un intervento separato, presentato da Stefana Piras.

La Bulgaria, definita "il paese più triste del mondo" da una classifica dell'Economist, diventa un elemento caratteristico dei suoi racconti. Gospodinov dichiara che la Bulgaria è "campionessa di malinconia", una malinconia che descrive con ironia come "tristezza di secondo grado". Ogni popolo, ogni lingua, spiega l'autore, ha il proprio concetto di malinconia. La malinconia bulgara si differenzia da quella turca: quest'ultima è la malinconia degli imperi, di coloro che hanno avuto qualcosa e l'hanno perso, mentre quella bulgara è la malinconia di qualcosa che non è mai accaduto ed è stato perso, e da qui l'appellativo di "malinconia di secondo grado". L'autore nota una somiglianza tra il proverbio italiano "Ridi, che ti passa" e il suo approccio nel raccontare le storie bulgare: parlare di malinconia con tono autoironico è l'antidoto alla malinconia stessa, un modo per scacciare le paure.

Gospodinov precisa che "Cronorifugio" si muove tra romanzo politico, autobiografico apocrifo e saggio narrativo. La perdita della memoria diventa per lui un invito alla comprensione. Il tempo viene analizzato attraverso le lenti dell'entropia, dell'amnesia progressiva e dell'oblio. Coloro che non trovano posto nel presente si rifugiano nel passato, un tempo di ricordi sospesi e di memoria perduta, fatto di momenti, gesti quotidiani e oggetti desueti che diventano un rifugio sicuro nella complessità della vita, l'ultimo baluardo della felicità. Gaustin, una figura enigmatica che rappresenta l'alter ego dell'autore e accompagna nei romanzi come un'ombra brillante e surreale, un amico immaginario ma al tempo stesso reale, decide di fondare una "clinica del passato" per coloro che hanno perso la memoria, offrendo assistenza nel recupero dei ricordi e creando "rifugi nel tempo": luoghi arredati e strutturati secondo epoche passate, come se il tempo si fosse fermato. Ogni piano ospita un decennio diverso, permettendo ai visitatori di sentirsi a casa nell'epoca che considerano il loro presente, proprio come accade spesso a chi soffre di Alzheimer.

Con grande maestria, Gospodinov smantella l'ego, ricomponendolo attraverso un recupero forzato del passato come memoria. Ma se il passato non è interiorizzato, bensì collettivizzato, rischia di trasformarsi in nostalgia, in fuga dal presente, in oblio del male e, infine, nel ritorno eterno del dolore. Il romanzo culmina con un'escalation nella seconda parte, con l'istituzione di un "referendum sul passato" per riportare ogni nazione indietro nel tempo e rintracciare l'identità, il ricordo, la quotidianità, il tipico bulgaro… L'autore, noto per la sua scrittura labirintica caratterizzata da riferimenti interni, personaggi ricorrenti e narrazioni frammentate, discute l'origine di questa struttura fin dal suo debutto con "Romanzo naturale".

България при Алек Попов се явява пресечна (начална) точка на две мисии. Първата мисия Лондон, е ход от изток на запад, а втората, туранската – от запад на изток. При първата (Мисия Лондон) българите са варварите, нахълтали в уредена държава с традиции, при втората (Мисия Туран) обратно – цивилизаторите са нахълтали в неуредена, но отново със свои собствени традиции държава (Новков 2024).

Всичките те водят към един или по-скоро към много варианти на образа на българското, всички те го представят в различни епохи и пространства, или времеубежище в смисъла, който влага Георги Господинов, на когото бе посветена специална беседа, представена от Стефана Пирас.

България, определена като „най-тъжното място в света" в една класация на „Икономист", става характерен елемент от разказите му. Господинов обявява България за „шампион по меланхолия", меланхолия, която хумористично пресъздава като тъга на втора степен. Всеки народ, всеки език, обяснява Господинов, има свое понятие за меланхолия, за тъга. Българската меланхолия, тъга, се отличава от турската меланхолия. Последната е меланхолията на империите, на онези, които са имали нещо, което са загубили, а българската тъга е меланхолията на нещо, което никога не се е случило и е изгубено, откъдето идва и прозвището „меланхолия от второ ниво". Авторът открива известна прилика между италианската поговорка „смей се, за да не плачеш" и подхода, който използва при разказването на българските си истории. Говоренето за меланхолия със самоироничен тон е противоотрова на самата меланхолия, позволява ни да прогоним страховете.

Господинов уточнява, че „Времеубежище" се движи между политическия, апокрифно-автобиографичния роман, и наративното есе. Загубата на памет за автора се превръща в покана за разбиране. Времето се анализира през структурата на ентропията, прогресивната амнезия и забравата. Тези, на които вратата на настоящето е затворена, се обръщат към миналото, време на увиснали спомени и загубена памет, време, съставено от моменти, обикновени действия и остарели предмети, които се превръщат в сигурно убежище в сложността на ежедневието, последната опора на щастието. Гаустин, енигматична фигура, която представлява двойник на автора и го придружава през романите като блестяща и сюрреалистична сянка, въображаем и истински приятел на главния герой, решава да открие „клиника от миналото" за тези, които са загубили паметта си, предлагайки съдействие при възвръщане на спомени и създаване на „убежища във времето", места с обзавеждане и удобства от отминали времена, сякаш спрели във времето. Всеки етаж е домакин на различно десетилетие и позволява на посетителите да се чувстват като у дома си във времето, което смятат за своето настояще, както често се случва на хората, страдащи от Алцхаймер.

С майсторство Господинов разбива егото, прекомпозирайки го чрез принудително възстановяване на миналото като памет. Но ако миналото не е вътрешно осмислено, а колективизирано, то рискува да се превърне в носталгия, в бягство от настоящето, в забрава на злото и накрая във вечно завръщане на болката. Романът включва ескалация във втората част, с установяването на „референдум за миналото", за да върне всяка държава назад във времето и докосне идентичността, спомена, ежедневието, типично българското... Авторът, известен с лабиринтното си писане, характеризиращо се с вътрешни препратки, повтарящи се герои и фрагментирани разкази, говори за произхода на тази структура още от дебюта си с „Естествен роман".

Il suo primo romanzo è un esperimento anarchico sulla possibilità di scrivere un romanzo sull'impossibilità di raccontare una storia personale, includendo elementi di vero e di finzione. Questa fusione tra reale e immaginario permea tutte le sue opere successive. Il tema del labirinto si ripete spesso nei suoi lavori, con riferimenti a minotauri e all'incertezza, tanto da creare una struttura labirintica sviluppata organicamente e da diventare un elemento centrale nei suoi romanzi. L'autore mira a modificare la prospettiva ego-antropocentrica per concentrarsi, invece, sulla quotidianità come fonte del sublime. Raccolte di racconti come "...e altre storie", "E tutto divenne luna" e "Tutti i nostri corpi" cristallizzano l'atmosfera sospesa ed eterna di Gospodinov, mentre le poesie in "Pisma do Gaustin" esplorano temi come la fragilità della vita e il doppio, configurandosi come un'opera sconfinata e anarchica che indaga il tempo, il linguaggio e la polifonia delle voci attraverso una delicata attenzione ai dettagli quotidiani e alle sfumature della memoria. La raccolta poetica "Pisma do Gaustin i drugi stihotvorenija" (Lettere a Gaustin e altre poesie), pubblicata originariamente con il titolo "Pisma do Gaustin" nel 2003, è entrata nel panorama letterario italiano nel 2022, grazie alla casa editrice Voland. La raccolta italiana, curata e tradotta da Giuseppe Dell'Agata, comprende settantuno poesie e quattro prose poetiche, offrendo un'ampia panoramica della produzione poetica di Gospodinov.

In "Tutti i nostri corpi" l'autore si rivela come un anarchico amante della brevità, in contrasto con l'epica contemporanea. Si sottolinea l'importanza che il poeta attribuisce alla riflessione sul tempo, evidenziando come questo tema permei l'intera raccolta. La struttura ibrida e l'approccio polifonico di Gospodinov emergono attraverso le voci di Gaustin e le interconnessioni intertestuali con altri scrittori. L'attenzione con cui esplora il passato è evidenziata attraverso una scrittura frammentata e ibrida, che funge da "luogo di sosta", invitando i lettori a soffermarsi e riflettere sul percorso compiuto. La visione del tempo come dimensione complessa e mutevole attraverso diverse prospettive caratterizza molte delle sue poesie, offrendo al lettore uno sguardo intrigante sulla filosofia temporale dell'autore. La presenza di Gaustin, suo alter ego, e le citazioni di libri a lui attribuiti, aggiungono strati di complessità e intertestualità al testo. Gaustin, uno dei personaggi più affascinanti nelle opere di Gospodinov, è descritto come un viaggiatore nel tempo, capace di entrare in tutti i corpi e cambiare epoche, così come noi cambiamo mezzi di trasporto. Vive in tempi diversi e ha la capacità di fare ciò che le persone comuni non possono fare a causa dei loro limiti fisici e temporali. Gospodinov scherza spesso sul fatto che Gaustin potrebbe già rispondere a tutte le sue interviste, suggerendo che forse è lo stesso personaggio a scrivere le risposte firmandosi con il suo nome.

In "Cronorifugio" Gospodinov esplora la nostalgia, la memoria e l'eccessiva venerazione per le epoche passate, affrontando temi come l'identità, la guerra e lo spirito reazionario. La memoria, innescata da vari stimoli come odori e suoni, rivela la complessità della quotidianità: il protagonista, nostalgico e immerso nei ricordi, si rende conto che l'incertezza nel presente può offuscare le capacità razionali nella ricerca di una fantasia restaurativa. Il pericolo è che, se nessuno ricorda, tutto diventa possibile. Abbandonarsi a fantasie nostalgiche può portare a un'apocalisse esistenziale, una corsa all'indietro verso un territorio vuoto, pieno di ragnatele e cose dimenticate, un luogo solitario che ci fa capire che senza presente e memoria l'uomo può solo svanire.

"Cronorifugio" ha attirato l'attenzione grazie ai suoi elementi specifici, che mescolano finzione ed esperienza di vita. Il romanzo esplora il fascino del passato, personale e collettivo, e presenta figure affascinanti di viaggiatori nel tempo. Gospodinov rivela il suo interesse personale per il passato e ne critica l'uso come strumento di propaganda, soprattutto riguardo al nazionalismo.

Първото му произведение е анархичен експеримент за възможността/невъзможността да се разкаже личната история, като се включват елементи на истина и измислица. Това сливане между реалното и въображаемото продължава да прониква в последващото му литературно творчество. Темата за лабиринта се повтаря често в творбите му, с препратки към минотаври и несигурност. Лабиринтната структура се развива органично, превръщайки се в централен елемент в неговите романи. Той има за цел да разкласти его-антропоцентричната перспектива, фокусирайки се върху ежедневието като източник на възвишеното.

Стихосбирката „Писма до Гаустин и други стихотворения", публикувана първоначално със заглавие „Писма до Гаустин" през 2003 г., влиза в италианската литературна среда през 2022 г. благодарение на издателство „Воланд". Италианската колекция, редактирана и преведена от Джузепе Дел'Агата, събира седемдесет и едно стихотворения и четири поетични прози, предлагайки широк преглед на поетичното творчество на Господинов.

Във „Всичките наши тела" авторът се разкрива като анархичен любител на краткостта, контрастиращ със съвременния епос. Набляга се върху значението, което поетът отдава на размисъла за времето, като се подчертава как тази тема прониква в цялата колекция. Хибридната структура и полифоничният подход на Господинов се появяват чрез гласовете на Гаустин и междутекстовите взаимовръзки с други писатели. Вниманието, с което той изследва миналото, е подчертано чрез фрагментирано и хибридно писане, което действа като „места за спиране", приканвайки читателите да спрат и да размишляват върху изминатия път. Визията за времето като сложно и променящо се измерение през различни гледни точки характеризира много стихотворения, предлагайки на читателя интригуващ поглед към темпоралната философия на автора. Присъствието на Гаустин, неговото алтер его и цитатите от книги, приписвани на него, добавят пластове сложност и интертекстуалност към текста. Гаустин, един от най-завладяващите герои в творбите на Господинов, е описан като пътешественик във времето, способен да влиза във всички тела и да сменя вековете, както ние сменяме транспортните средства. Той живее в различни времена и има способността да прави това, което хората не могат поради техните физически и времеви ограничения. Господинов често се шегува, че Гаустин вече може да отговаря на всички негови интервюта, предполагайки, че може би самият Гаустин пише отговорите и се подписва с името си.

Във „Времеубежище" Господинов изследва носталгията, паметта и фетишизма по отминали епохи, засягайки теми като идентичност, война и реакционен дух. Паметта, задействана от различни стимули като миризми и звуци, разкрива сложността на ежедневието. Главният герой, носталгичен, живеещ със спомени, осъзнава, че несигурността в настоящето може да замъгли рационалните способности в търсене на възстановителна фантазия. Опасността е, че ако никой не си спомни, всичко става възможно. Отдаването на носталгични фантазии може да доведе до екзистенциален апокалипсис, състезание назад към празна територия, пълна с паяжини и забравени неща, уединено място, което ни кара да разберем, че без настояще и памет човекът може само да избледнее.

„Времеубежище" привлича вниманието, благодарение на своите специфични елементи, които смесват измислица и житейски опит. Романът изследва очарованието от миналото, лично и колективно, и представя очарователни фигури на пътешественици във времето. Господинов разкрива личния си интерес към миналото и критикува използването на миналото като средство за пропаганда, особено по отношение на национализма.

Sottolinea la differenza tra passato personale e collettivo, affermando che il falso passato, quello inventato dalle ideologie, è pericoloso. Considera l'apocalisse come una questione molto personale, qualcosa che si può affrontare ogni giorno: interpretando l'apocalisse come la fine dei tempi, evidenzia che ciò è diverso dalla fine del mondo ed è piuttosto una chiusura in un ciclo temporale.

Gospodinov ha ottenuto molti successi in Italia negli ultimi anni, tanto da parlare egli stesso dei rapporti tra Italia e Bulgaria, come rilasciato nell'intervista a East Journal nel 2021: "Posso dire con certezza che in Italia ricevo una delle accoglienze più calorose da parte del pubblico e della critica. C'è una vicinanza particolare che non riesco a spiegare. Penso che la mia esperienza bulgara sia più compresa dal lettore italiano. I nostri e i vostri meridionali si capiscono perfettamente. C'è una sorta di fratellanza emotiva, una parentela emotiva."



Baj Ganjo si fermò davanti al monumento di Aleko vicino a Peštera e gli disse: "Vedi, fratello, se non ti avessi mai sparato, ora non ti celebrerebbero e chissà se qualcuno leggerebbe le tue bischerate".

Rajko Aleksiev, Baj Ganjo (caricatura), 1937.

Бай Ганю се спря пред паметника на Алеко при Пещера и му рече: Видиш ли, брайно, ако някога не ти бях теглил куршума, сега нямаше да те честват и кой знай дали някой щеше да чете зевзеклъците ти.

Райко Алексиев, Бай Ганьо (карикатура), 1937 г.

Той подчертава разликата между личното и колективното минало, заявявайки, че фалшивото минало, измислено от идеологии, е опасно. Разглежда апокалипсиса като много личен въпрос, нещо, през което човек може да преминава всеки ден. Тълкувайки апокалипсиса като края на времето, той подчертава, че това е различно от края на света и е по-скоро затваряне в един времеви цикъл.

Господинов постига много успехи в Италия през последните години, дотолкова че той говори за отношенията между Италия и България, както е посочено по-долу в интервю, дадено на East Journal през 2021 г.: „Мога да кажа уверено, че в Италия получавам едно от най-топлите посрещания от публиката и критиците. Има някаква особена близост, която не мога да обясня. Мисля, че българският ми опит е най-разбран от италианския читател. Нашите и вашите южняци се разбират прекрасно. Има някакво емоционално братство, емоционално родство."

Bibliografia / Цитирана литература

Арнаудов 1969: Арнаудов, М. *Към произхода и характеристиката на Бай Ганьо от Алеко Константинов. Дела и завети на бележити българи*, Издателство на Националния съвет на Отечествения фронт. София, 1969, 299 – 385.

Даскалов 1998: Даскалов, Р. *Между Изтока и Запада. Български културни дилеми*. София, 1998, 04.06.2024 <https://rdaskalov.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/12/skmbt_c22013091118500.pdf>

Карапеткова 2020: Карапеткова, Д. *Италиански свидетелства за младата българска държава. 140 години отношения между Италия и България. Дипломация, Икономика, Култура. (1879 – 2019)*, под ред. на Стефано Балди и Александър Костов, 2020, 47 – 69, 15.06.2024 <https://ambsofia.esteri.it/wp-content/uploads/2023/11/baldi-kostov_140_anni_it_bg-1.pdf>

Новков 2024: Новков, М. // kultura.bg, *книги*, 22.03.2024 <https://kultura.bg/web/мисиите-на-алек-попов/>

Пенев 1924: Пенев, Б. Нашата интелигенция. Фрагменти. сп. *Златорог*. 5. № 1. 1924, 04.06.2024 <https://liternet.bg/publish5/bpenev/inteligencia.htm>

Пенев 1923: Пенев, Б. Превращенията на Бай Ганя. сп. *Златорог*. 4. № 1. 1923, <https://www.librev.com/index.php/2013-03-30-08-56-39/scribbles/essays/629-2009-07-17-16-43-23>, (06.06.2024).

Семов 2004: Семов, М. *Съседи... и не само...* ПК „Д. Благоев", 2004.

Хаджийски 1997: Хаджийски, И. *Оптимистична теория за нашия народ*. Изд. „Отечество", 1997.

БНТ представя: Георги Господинов в убежището на времето, https://youtu.be/cgcsVdf161g?si=lxJ3XFrHPs8rsK1h, (31.05.2023).

Incroci della civiltà, Ca' Foscari, Georgi Gospodinov, https://youtu.be/WoXZYIeEyR0?si=h1aEIBymOJvC9Lt7, (26.05.2022).

"Literature Develops Empathy" Intervista a Georgi Gospodinov condotta da Kim Skotte per il Louisiana Literature Festival 2018 <https://www.youtube.com/watch?v=-zMWKmBQGbg>

Georgi Gospodinov (Cronorifugio) in conversazione con Andrea Bajani, https://youtu.be/MhBCOCNtcK0?si=eyI6Ka5K3KjBy-tb, 2022.

TOPOS:
SOFIA, Alabin str,
Palazzo della giustizia

FABIO ASHTAR TELARICO

I *RICORDI* DELLA ZARITSA GIOVANNA: IL MEMOIR POLITICO COME GUIDA EMOTIVA ATTRAVERSO UN PERIODO TEMPESTOSO DELLA STORIA BULGARA

Uno sguardo al memoir (politico): Rivalutazione di un meso-genere

L'autobiografia come precursore della memorialistica contemporanea trova le sue origini nell'Europa medievale, dove aveva principalmente uno scopo religioso: conversione pubblica, apologia, redenzione o confessione. Nonostante i loro schemi formulari e prevedibili, queste autobiografie spirituali hanno prevalso fino al 17th secolo. Tuttavia, la loro influenza è ancora palpabile. Probabilmente, esse fungono da precursori della più significativa innovazione letteraria del 18th secolo: il romanzo. Ma il loro impatto si estende anche oltre, influenzando e fungendo da potente modello per una vasta gamma di opere, da *L'autobiografia* di Malcolm X a *Una vita americana* di Ronald Reagan. Tuttavia, "mentre il termine 'memoir' è rimasto in gran parte inesplorato dai critici e dai teorici letterari, il termine 'autobiografia' ha assunto una posizione centrale" (Buss 2002: 2). In questo senso, la memorialistica è ancora "trattata dalla maggior parte dei critici [...] come un parente povero dell'autobiografia [...] come i diari, le confessioni, le lettere o i diari. (Rak 2004: 484) Eppure, la memorialistica costituisce un macro-genere a sé stante all'interno del quale una serie di meso- e micro-generi proliferano come funghi in una palude (Yagoda 2009, cap. 1; Couser 2011, cap. 6).

Potenzialmente, si potrebbe simpatizzare con coloro che trascurano le memorie perché richiedono la finezza dello scultore e non quella degli accademici in cerca di attenzione. In effetti, la relazione palingenetica del memoir contemporaneo con il romanzo spiega perché sono entrambi "mimetici". In sostanza, questi due macro-generi cercano di catturare l'essenza della vita in modo artistico. Tuttavia, c'è una chiara distinzione tra loro. Il memoir è un resoconto non narrativo e si presenta come una registrazione di un'esperienza vissuta. D'altra parte, la narrativa crea un proprio mondo credibile che nasce dall'immaginazione dell'autore. Pertanto, le memorie devono mantenere un certo grado di aderenza ai fatti per conservare il loro potere e la loro efficacia. La capacità degli autori di persuadere il lettore che il memoir trasmette una sorta di verità piuttosto che una realtà immaginata è la chiave del successo di un memoir. Curiosamente, oggi la fiducia è una moneta rara, soprattutto nell'Europa orientale post-socialista. Così, capita spesso che gli accademici decidano che "cosa sia vero e cosa sia falso in questo vasto corpo di memorie [mainstream]" dovrebbe essere una questione lasciata a "persone più competenti" (Markov 1991: 183). E persino gli stessi autori di popolari memorie politiche bulgare si confrontano con la questione della menzogna (Toshev 2003; 2004; 2011) come strumento per conquistare la fiducia dei lettori.

ТОПОС:
СОФИЯ, ул. „Алабин“, Съдебна Палата

ФАБИО АШТАР ТЕЛАРИКО

СПОМЕНИТЕ НА ЦАРИЦА ЙОАННА: ПОЛИТИЧЕСКИЯТ МЕМОАР КАТО ЕМОЦИОНАЛЕН ПЪТЕВОДИТЕЛ В БУРНО ВРЕМЕ ОТ БЪЛГАРСКАТА ИСТОРИЯ

Преводач: Фабио Аштар Теларико

Поглед към (политическия) мемоар: преоценка на един мезожанр

Автобиографията като предшественик на съвременните мемоари води началото си от Средновековна Европа, където тя има предимно религиозни цели: публично изказване, извинение, изкупление или изповед. Въпреки своите шаблонни и предвидими модели, подобни религиозни автобиографии преобладават до XVII век. Влиянието им обаче и след това все още е осезаемо. Вероятно те са предшественици на най-значимото литературно нововъведение на XVIII век – романа. Но влиянието им се разпростира още по-далеч, за да послужат като мощен модел за създаване на разнообразни произведения: от „Автобиографията“ на Малкълм X до „Живот по американски“ на Роналд Рейгън. И все пак, „[...] докато мемоарът остава до голяма степен неизследван от литературните критици и теоретици, терминът ‘автобиография’ заема централно място“ (Buss 2002: 2). В този смисъл мемоарите все още „се третират от повечето критици [...] като беден роднина на автобиографията [...], подобно на дневниците, изповедите, писмата или дневниците“ (Rak 2004: 484). И все пак мемоарите представляват самостоятелен макрожанр, в рамките на който редица мезо- и микрожанрове поникват като гъби в блато (Yagoda 2009, гл. 1; Couser 2011, гл. 6)

Потенциално човек може да съчувства на онези, които пренебрегват мемоарите, защото те изискват финеса на скулптора, а не на главоблъскането на търсещи внимание учени. Всъщност генетичната връзка на съвременния мемоар с романа обяснява защо и двата са „миметични“. По същество тези два макрожанра се опитват да уловят същността на живота по художествен начин. Въпреки това между тях има ясно разграничение. Мемоарът е нехудожествена литература, която се представя като запис на преживяното. От друга страна, романът създава свой собствен достоверен свят, произтичащ от въображението на автора. Така мемоарите трябва да поддържат известна степен на придържане към фактите, за да запазят силата и ефективността си. А способността на авторите да убедят читателя, че мемоарите предават някаква истинна, а не въображаема реалност, е от ключово значение за успеха на мемоарите. Любопитно е, че днес доверието е рядка валута, особено в постсоциалистическа Източна Европа. Така често се случва учените да решат, че „...кое е истина и кое е лъжа от тази огромна мемоарна литература,“ е друга тема и трябва да бъде оставена на „по-компетентните хора“ (Марков 1991: 183). Самите автори на популярни български политически мемоари се сблъскват с въпроса за лъжата (Тошев 2003; 2004; 2011) като инструмент за спечелване на доверието на своите читатели.

Tuttavia, questi resoconti sono "disseminati di episodi che potrebbero non essere reali", risultando in un esercizio di "auto-invenzione, più o meno controllato." (Velichkova 2018: 32)

Tra modernizzazione e mercificazione: Il libro di memorie (politiche) di successo

In questo contesto, la scelta di affidare a un libro di memorie autobiografiche l'esplorazione della storia e della società bulgara può suscitare un certo scetticismo nei lettori e nei viaggiatori più istruiti. Ciò a maggior ragione se si considera che si tratta indiscutibilmente di un memoir *politico*, forse il meno affidabile tra i meso-generi della memorialistica (cfr. Fehrman 2012).

In effetti, la memorialistica e la "scrittura di vita godono di scarso rispetto critico e di minore attenzione da parte del pubblico" rispetto ad altre forme di saggistica (Couser 2011: 36). Inoltre, gli storiografi considerano la memorialistica una fonte da prendere con le molle, mentre gli studiosi di letteratura la guardano con diffidenza e una dose di snobismo "a pelle" (Read 2018). In altre parole, il memoir è trattato come una bizzarra ossessione dei consumatori nelle società postmoderne in declino - o qualcosa di simile.

A dire il vero, la maggior parte delle memorie contemporanee (e sicuramente quelle di maggior successo commerciale) ben si confanno all'"uomo a una dimensione" d'oggigiorno (Marcuse [1964] 2013). In particolare, "le memorie non [sono] solo storie", ma "merci che contengono al loro interno questioni di proprietà, correttezza e verità incredibilmente intricate" (Yagoda 2009: 24). Eppure, queste narrazioni mercificabili del sé sono state importate in Europa dall'altra sponda dell'Atlantico solo di recente e "come molte altre cose nella vita americana, [...] si sono diffuse nella second metà degli anni Sessanta" (Yagoda 2009: 160; in accordo con Couser 2011: 140 e segg.).

Un'argomentazione simile può essere estesa alla mercificazione delle memorie che, per il loro contenuto o l'identità del loro autore, sono *politiche*. In effetti, la conversione delle memorie in prodotti vendibili per acquisire fama e denaro, piuttosto che in megafoni attraverso i quali far sentire più forte la propria voce, è un fenomeno americano. E relativamente recente, iniziato con "il primo memoir presidenziale di successo" (Fehrman 2012: 469): *An American Life* di Ronald Reagan. È interessante notare che, pur non essendo ancora stato tradotto in italiano, il libro attirò grande attenzione ambo le sponde dell'Atlantico e presino nell'Europa post-socialista. In particolare, esso raggiunse la Bulgaria attraverso un'edizione russa poco dopo la caduta del socialismo reale (Reagan [1990] 1992) e rimane piuttosto popolare come testimoniato anche dalla recente traduzione in bulgaro (Reagan [1990] 2018). E i libri di memorie politiche di produzione statunitense dominano le classifiche di vendite delle librerie nel Paese e nel resto d'Europa. (si veda il clamore suscitato dai libri di Barack e Michelle Obama, ad esempio: economy.bg 2020; 2023).

И все пак те „са накъсани със случки, които могат да бъдат фактологични“, което води до упражнение в „...самоизмисляне, повече или по-малко контролирано“ (Величкова 2018: 32).

Между модернизацията и комодификацията: (политическият) „блокбастър“ мемоар

На този фон изборът на автобиографичен мемоар да бъде водещ в това изследване на българската история и общество може да предизвика известен скептицизъм при добре образованите читатели и пътешественици. Още повече, че безспорно става дума за политически мемоари, вероятно най-малко надеждния мемоарен мезожанр (Вж. Fehrman 2012).

Всъщност мемоарите и „писането за живота се радват на малко критическо уважение и по-малко обществено внимание“ в сравнение с други форми на нехудожествена литература (Couser 2011: 36). Историографите смятат, че мемоарите са източник, който трябва да се приема с недоверие, а литературоведите гледат на тях с доза снобизъм (Read 2018). С други думи, мемоарите се третират като странна мания на потребителите в разпадащите се постмодерни общества – или нещо подобно.

Истината е, че повечето съвременни мемоари (особено тези с най-голям търговски успех) са доста съобразени с вкуса на днешния „едно-измерен човек“ (Marcuse [1964] 2013). От решаващо значение е, че „мемоарите не [са] просто истории,“ а стоки, съдържащи в себе си невъзможно заплетени въпроси за собственост, благоприличие и истина“ (Yagoda 2009: 24). И все пак, тези подлежащи на стокообмен разкази за себе си са внесени в Европа от другата страна на Атлантическия океан съвсем наскоро и „подобно на много други неща в американския живот, [...] се разчупват в средата и края на 60-те години на XX век“ (Yagoda 2009: 160; в съгласие с Couser 2011:140 и сл.).

Подобен аргумент може да се разпростре и върху превръщането в стока на мемоарите, които са политически по своето съдържание или поради личността на автора си. Всъщност превръщането на мемоарите в продукти, които могат да се продават с цел придобиване на слава и пари, а не в мегафони, чрез които гласът на човека може да се чуе по-силно, е американски феномен. И то сравнително скорошен, започнал с „първия блокбастър президентски мемоар“ (Fehrman 2012: 469): „Живот по американски: Автобиография“ на Роналд Рейгън. Интересно е, че книгата привлича огромно внимание и от двете страни на Атлантическия океан, както и в постсоциалистическа Европа. А именно до България тя достига за първи път чрез руско издание малко след падането на реалния социализъм (Рейгън [1990] 1992) и остава доста популярна, като се има предвид неотдавнашният ѝ превод на български език (Рейгън [1990] 2018). И към днешна дата политическите мемоари от САЩ доминират в създаване на колективната памет и в класациите на книжарниците както у нас, така и в останалата част на Европа (вижте шумотевицата около книгите на Барак и Мишел Обама напр.: economy.bg 2020; 2023).

La letteratura nel dis/facimento della memoria collettiva: La memorialistica politica bulgara

Pertanto, gli studiosi e i lettori devono fare i conti con il fatto che il libro di memorie è "la forma centrale della cultura [contemporanea]: non solo il modo in cui si raccontano le storie, ma anche il modo in cui si propongono argomenti, si commercializzano prodotti e proprietà, si diffondono idee, si giustificano atti, si costruisce o si salva la reputazione" (Yagoda 2009: 26).

E il libro di memorie possiede, intrinsecamente, le caratteristiche per essere elevato a spazio metapolitico in cui si svolge il processo di creazione e disfacimento della memoria collettiva e della comprensione condivisa della realtà sociale. Infatti, secondo uno storico bulgaro e membro dell'Accademia delle Scienze: "per quanto unilaterali e soggettivi gli sguardi che i singoli cittadini a volte gettano sul passato della loro società, [le memorie] ci forniscono informazioni preziose su ciò che è stato o non è stato [...]" (Markov 1991: 182).

Dopo tutto, si tratta di una delle forme letterarie più antiche della storia occidentale, che risale almeno alle *Confessiones* di Agostino. E proprio quel testo non era solo un'auto-agiografia pre-santificazione di grande successo. Ma piuttosto un libro che unisce l'autobiografia alla storiografia e, soprattutto, a profonde argomentazioni teologiche e politiche. Anche gli altri pretendenti al titolo di primo libro di memorie, meno noti, non sono meno politici (cfr. Marasco 2015).

In particolare, queste memorie "impegnate" come forma letteraria contemporanea priva di valore commerciale, si sono ampiamente diffuse in Europa. Prima della sua commercializzazione, "il memoir come lo conosciamo in Occidente [...] è sorto, com'era prevedibile, nell'epoca del Romanticismo" (Couser 2011: 109). In particolare, le classi più ricche e titolate, che hanno ricevuto la loro educazione sotto l'influenza del pensiero romantico si sono occupate ampiamente delle *Confessiones* (cfr. Yagoda 2009, cap. 3). Pertanto, l'intrinseco valore politico e, in senso lato, *etico* del libro di memorie doveva essere centrale per qualsiasi autore impregnato nella promozione di questi valori. E l'educazione della zaritsa Giovanna avvenne all'apice della diffusione della cosiddetta pedagogia romantica nel Regno sabaudo (Tempesta 2021). Pertanto, le sue memorie non possono essere etichettato come un futile esercizio di vanità letteraria. Si tratta piuttosto di un testo fortemente impegnato che fornisce una prospettiva unica sull'integrazione di una straniera nella società bulgara e sulla sua progressiva autoidentificazione come parte del popolo bulgaro.

Inoltre, l'origine stessa della memorialistica bulgara contemporanea è radicata in un evento politico cruciale della storia della Bulgaria: l'insurrezione popolare del 9 settembre 1944. Nelle parole di Georgi Markov: "Dopo il 9 settembre 1944, fu come se il filo continuo delle memorie bulgare fosse stato tagliato con un coltello. Era come se una superpotenza avesse ordinato alla gente di non ricordare nulla e di non cercare di scrivere le proprie memorie [...] Così il Partito ricorse al classico trucco di riscrivere il passato [... e] si arrivò a una rinascita della letteratura memorialistica in Bulgaria" (Markov 1991: 182).

Pertanto, non è possibile comprendere realmente la memoria collettiva bulgara senza prendere sul serio la memorialistica politica. L'inestricabile intreccio tra scrittura politica e memorialistica è particolarmente visibile nel memoir di Ioanna per la sua origine di *opera letteraria bulgara*.

Литературата в създаването на колективна памет: българските политически мемоари

Ето защо учените и читателите трябва да се справят с факта, че мемоарите са „основната форма на [съвременната] култура: не само начинът, по който се разказват истории, но и начинът, по който се излагат аргументи, продават се продукти и имоти, разпространяват се идеи, оправдават се действия, изгражда се или се спасява репутация" (Yagoda 2009: 26). А мемоарът притежава присъщите му качества за издигане в метаполитическото пространство, в което протича процесът на формиране и разформироване на колективната памет и споделените разбирания за обществената реалност. Действително според един български историк и член на академията на науките: „[...] колкото и едностранни и субективни да са понякога погледите, които отделни граждани хвърлят към миналото на своето общество, те ни доставят ценна информация за това, което е било или което не е било [...]" (Марков 1991: 182).

В крайна сметка това е една от най-старите литературни форми в западната история, датираща поне от „Изповедите" на Августин. А самият този текст не е просто впечатляващо успешна предпросвещенска автоагиография. А по-скоро книга, която съчетава автобиографията с историографията и най-вече с дълбоки богословски и политически аргументи. И дори другите, по-малко известни, претенденти за титлата първи мемоар са не по-малко политически (Вж. Magasco 2015).

Именно тези *ангажирани* мемоари като съвременна литературна форма, лишена от комерсиална стойност, са широко разпространени в Европа. Преди да се комерсиализира, „мемоарът, какъвто го познаваме на Запад [...], се появява, очаквано, в епохата на романтизма." (Couser 2011: 109). Изключително важно е, че по-богатите и титуловани класи, които получават образованието си под влиянието на романтичната мисъл, се занимават широко с „Изповедите" (Вж. Yagoda 2009, гл. 3). По този начин присъщата политическа и, в по-свободен смисъл, етическа стойност на мемоарите е трябвало да бъде централна за всеки автор, проникнат от тези ценности. А образованието на царица Йоанна се осъществява в пика на разпространението на т.нар. романтична педагогика в Савойското кралство (Tempesta 2021). Следователно мемоарите ѝ не могат да бъдат окачествени като безплодно упражнение в литературна суета. Напротив, това е силно ангажиран текст, предоставящ уникална перспектива за интеграцията на една чужденка в българското общество и постепенното ѝ самоопределяне като част от българския народ. Нещо повече, самото начало на съвременния български мемоар се корени в едно ключово политическо събитие в историята на България: Деветосептемврийския преврат от 9 септември 1944 г. По думите на Георги Марков: „След девети септември 1944 година сякаш приемствената нишка на българските мемоари бе прекъсната с нож. Като че някаква супервластна сила заповяда на хората да не си спомнят нищо и да не се опитват да излагат спомените си на черно на бяло. [...] Затова партията прибягна до класическия трик – да пренапише това минало [...] и стигнахме до възраждане на мемоарната литература у нас" (Марков 1991: 182).

Следователно не може да се постигне истинско разбиране на българската колективна памет, ако не се гледа сериозно на политическите мемоари. А неразривното преплитане на политическото писане и мемоарите е особено видимо в мемоарите на Йоанна поради произхода им като *българска литературна творба*.

In effetti, anche se non hanno un contenuto dichiaratamente politico, alcune delle memorie più significative scritte nella Bulgaria pre-socialista e del primo dopoguerra sono state scritte da persone impegnate politicamente. Oltre alle note *Note sui moti bulgari* di Zakhari Stoyanov ([1884] 1977), si devono citare anche i *Primi ricordi* di Simeon Radev ([1954] 1994) e i *Precursori della tempesta* dell'anarchico Mandzhukov ([1960] 2013). Pertanto, I *Ricordi* della zaritsa si colloca al centro di questa tradizione come esempio indiscutibilmente bulgaro di memorialistica politica profondamente impegnata. A differenza dei suoi equivalenti più vicini, questo libro di memorie non maschera né razionalizza forzatamente sentimenti, paure, amore e odio. Piuttosto, tali sentimenti vengono espressi in tutta la loro forza e spaventosa espressività. Questo tocco distintamente femminile rende le *Memorie* una rarità tra le memorie politiche bulgare. Inoltre, il suo approccio senza compromessi alla politica e alle emozioni posiziona i libri e questo percorso letterario in modo unico per soddisfare tutti i tipi di lettori e viaggiatori.

Nota biografica: Da Principessa a Zaritsa

La principessa Giovanna di Savoia (1907-2000) è stata una figura di rilievo nella storia europea. Originariamente principessa italiana di Casa Savoia, divenne zarina di Bulgaria per matrimonio con Zar Boris III. Il matrimonio, celebrato inizialmente con una cerimonia cattolica ad Assisi e successivamente con una cerimonia ortodossa a Sofia nell'ottobre del 1930, fu un'unione di grande significato politico e culturale. Rappresendo non solo un'unione personale, ma anche un ponte diplomatico tra l'Italia e la Bulgaria, all'alba di una nuova era per le ambizioni geopolitiche di Roma nei Balcani. Tanto più che la madre di Giovanna era Elena del Montenegro, un regno in attesa di apparire nuovamente sulla mappa d'Europa.

La principessa Giovanna, chiamata affettuosamente "Gio" dalla sua famiglia, adottò volontariamente la versione bulgara del suo nome, Ioanna, dopo il matrimonio. Tra i nobili, un nome può trasmettere significati complessi. Per esempio, nel 1871, il primo re d'Italia Vittorio Emanuele II si rifiutò di rimuovere il "II", a significare che la presunta unificazione della penisola italiana era in realtà un'annessione. Allo stesso modo, ma con un tono completamente diverso, la decisione di Giovanna di cambiare nome simboleggiò il suo desiderio di integrarsi pienamente nella società bulgara.

Boris e *Gio*: Amore, alleanze, politica e pubblico

In effetti, il matrimonio non fu solo un'alleanza diplomatica, ma anche una vera e propria storia d'amore che affascinò il pubblico bulgaro, come testimonia l'insolito interesse della stampa per la coppia reale. Lo zar incontrò per la prima volta la sua futura moglie durante un pranzo ufficiale organizzato dal padre di Giovanna, il re d'Italia Vittorio Emanuele III, nel 1927. La loro storia d'amore, nota per la sua purezza e non influenzata da interessi politici o personali, si svolse sullo sfondo di un periodo di tensione nella politica europea e di aspettative sociali sempre più rigide.

La coppia dovette affrontare delle sfide a causa della loro diversa appartenenza religiosa: lo zar Boris era ortodosso orientale e Giovanna una devota cattolica.

Всъщност, когато не са декларирани като политически по съдържание, някои от най-значимите спомени, написани в пред- и ранносоциалистическа България, са написани от политически ангажирани лица. Освен известните „Записки по българските въстания" на Захари Стоянов ([1884] 1977)) трябва да се включат и „Ранните спомени" на Симеон Радев ([1954] 1994) и „Предвестници на бурята" на анархиста Манджуков ([1960] 2013). Следователно „Спомените" на царицата принадлежат на тази традиция като безспорно български пример за дълбоко ангажиран политически мемоар. За разлика от най-близките си еквиваленти този мемоар нито маскира, нито пресилено рационализира чувствата, страховете, любовта и омразата. Напротив, те са изразени в цялата им мощ и страховита експресивност. И тази подчертано женска нотка прави *Спомените* рядкост сред българските политически мемоари. Нещо повече, безкомпромисният подход към политиката и емоциите уникално позиционира книгата и в този маршрут, за да задоволи любопитството/интереса на всякакви читатели и пътешественици.

Биографична справка: от принцеса до Царица

Принцеса Джована Савойска (1907 – 2000 г.) е забележителна фигура в европейската история. Първоначално италианска принцеса от Савойския дом, тя става царица на България чрез брака си с цар Борис III. Бракът ѝ, сключен отначало с римокатолическа церемония в Асизи, а по-късно с церемония на източноправославната църква в София през октомври 1930 г., е съюз с голямо политическо и културно значение. Той представлява не само личен съюз, но и дипломатически мост между Италия и България в зората на нова ера за геополитическите амбиции на Рим на Балканите. Още повече, че майката на Джована е Елена Черногорска, чието кралство чака да се появи отново на картата на Европа.

Княгиня Джована, наричана с обич от семейството си „Джо", доброволно приема българската версия на името си Йоанна след брака си. Сред аристокрацията името може да има голямо значение и да предава сложни значения. Например през 1871 г. първият крал на Италия Виторио Емануеле II отказва да изпусне „II", което означава, че предполагаемото обединение на Италианския полуостров всъщност би било анексия. По подобен начин, но със съвсем различен тон решението на Джована да промени името си символизира желанието ѝ да се интегрира пълноценно в българското общество.

Борис и Джо: любов, съюзи, политика и общество

Всъщност бракът на Борис с Джована е не само дипломатически съюз, но и истинска любовна история, която завладява българската общественост, за което свидетелства необичайният интерес на пресата към царстващата двойка. През 1927 г. царят се среща за първи път с бъдещата си съпруга на официален обяд, организиран от бащата на Джована, италианския крал Виктор Еманоил III. Тяхната любовна история, отличаваща се със своята чистота и незасегната от политически или лични интереси, се разиграва на фона на напрегнат период в европейската политика и втвърдени обществени очаквания.

Двойката се сблъсква с предизвикателства поради различната си религиозна принадлежност – цар Борис е източноправославен, а Джована е ревностна католичка.

Inizialmente il matrimonio ha incontrato l'opposizione della Chiesa romana e di quella bulgara. Tuttavia, l'intermediazione dell'arcivescovo Angelo Roncalli, Nunzio Apostolico in Bulgaria, facilitò un accordo tra le due gerarchie ecclesiastiche, stabilendo che gli eredi maschi della coppia sarebbero stati educati come ortodossi orientali. Infine, la celebrazione del loro matrimonio attirò non solo i soliti partecipanti tra i governi e le dinastie europee, ma anche un'inaspettata attenzione dei media. Così, la loro unione non ebbe solo un immenso significato politico, ma affascinò profondamente anche il pubblico in generale. Un pubblicista americano descrisse la principessa Giovanna come una delle più affascinanti principesse europee e lodò lo zar Boris per il grande dono che aveva fatto al suo popolo portandola a Sofia come zarina (citato in Dimitrova 2020).

I *Ricordi* come testimonianza delle virtù politiche della zarina

Con l'aumentare delle tensioni in Europa, la Zarina divenne una potenza politica che operava dietro le quinte. Come giustamente notato sia nelle *memorie* che dalla storiografia, la zarina svolse un ruolo fondamentale nell'aiutare il marito a evitare un abbraccio mortale con l'Asse. Ad esempio, durante la Seconda guerra mondiale Boris III famosamente salvò gli Ebrei bulgari proteggendoli dalla furia genocida del Terzo Reich, ma poco o nulla poté per i tantissimi ebrei non-bulgari che si ritrovarono sotto il governo di Sofia. Ma, grazie ai suoi contatti e alla sua influenza sugli inviati diplomatici italiani, la Zarin aiutò molti di questi ultimi a trovare sicuro rifugio in America Latina.

La vita pubblica di Ioanna fu segnata da una presa di posizione sempre più forte contro la repressione politica. In una fase complessa della storia europea, queste azioni riflettevano la sua adesione ai valori della pedagogia romantica a cui fu esposta da fanciulla. Soprattutto dopo la misteriosa morte dello zar Boris III, Ioanna si impegnò più volte per difendere dalla violenza di stato i comuni cittadini bulgari che si trovarono dal lato sbagliato della storia a seguiro dai rovesci che segnarono la Bulgaria alla fine della Seconda guerra mondiale. Come testimoniano umilmente le sue memorie, la Zarina superò la prova del tempo e trascese il suo ruolo cerimoniale di vedova per diventare un simbolo dei più alti spiriti politici del popolo bulgaro. Dopotutto, l'autodefinizione più diffusa del bulgaro medio è quella del pigro, volgare e individualista Bay Ganyo. Invece la zarina dimostrò che i bulgari sono molto più simili ai lavoratori diseredati di Steinbeck in *Furore*: capaci di mostrare compassione, empatia e resilienza di fronte alle difficoltà. La sua storia è testimonianza di un livello di virtù politica e di dedizione al proprio popolo di adozione piuttostosto raramente nella storia bulgara contemporanea.

Un luogo di resilienza e coraggio spesso trascurato: L'ingresso del Palazzo di Giustizia di Sofia da via Alabin

La morte di Zar Boris III cambiò la visione della politica della zarina che, secondo le parole dello storico di origine bulgara Stefan Gruev, "non fu mai pienamente soddisfatta della versione ufficiale" (Gruev 1991: 621). I

Първоначално бракът се сблъсква с опозиция както от страна на римската, така и от страна на българската църква. Въпреки това посредничеството на архиепископ Анджело Ронкали, апостолически нунций в България, улеснява сключването на споразумение между двете църковни йерархии, според което наследниците на двойката от мъжки пол ще бъдат възпитавани като източноправославни. И накрая, честването на брака им привлича не само обичайните участници сред европейските правителства и династии, но и неочаквано високо внимание от страна на медиите. По този начин наред с огромното политическо значение техният съюз успява и дълбоко очарова и широката общественост. Един американски публицист описва принцеса Джована като една от най-очарователните европейски принцеси и изказва похвала на цар Борис за големия подарък, който е направил на народа си, като я е довел в София като царица (Димитрова 2020).

Спомените като свидетелство за политическите добродетели на царицата

С нарастването на напрежението в Европа царицата се превръща в политическа сила, която действа зад кулисите. Както *Спомените* и историографията отбелязват уместно, тя изиграва ключова роля, за да помогне на съпруга си да избегне смъртоносна прегръдка с Оста. Така например по време на Втората световна война тя оказва помощ на множество небългарски евреи, които царят не може да защити от геноцидната ярост на Третия райх. В крайна сметка, благодарение на контактите си с италиански дипломатически пратеници и влиянието си върху тях, тя помага на много от тях да намерят сигурно убежище в Южна Америка.

Общественият живот на Йоанна е белязан от все по-отчетливата ѝ позиция срещу политическите репресии. Тези действия отразяват нейната привързаност към ценностите на романтичната педагогика, в които е била възпитана като дете по време на един сложен етап от европейската история. Особено след мистериозната смърт на цар Борис III, Йоанна неведнъж се е застъпвала за обикновените българи, чието убеждение ги поставя на губещата страна на политическите обрати, белязали България в края на Втората световна война. Както нейните мемоари скромно свидетелстват, Царицата преодолява изпитанието на времето, надхвърля церемониалната си роля на овдовяла царица и се превръща в символ на най-висшия политически дух на българския народ. В края на краищата най-разпространената негативна самооценка на средностатистическия българин е тази на мързеливия, груб и индивидуалистичен Бай Ганьо. Докато Йоанна доказва, че българите много повече приличат на обезправените работници на Стайнбек в „Гроздовете на гнева“: способни са да проявяват състрадание, съпричастие и издръжливост пред лицето на трудностите. Нейната история е свидетелство за ниво на политическа добродетелност и отдаденост, които рядко се наблюдават в съвременната българска история.

Често пренебрегвано място за устойчивост и смелост: Входът на Съдебната палата от ул. „Алабин“

Смъртта на цар Борис III променя възгледите на царицата за политиката, защото, по думите на родения в България историк Стефан Груев, тя „никога не е била напълно удовлетворена от официалната версия“ за причините (Груев 1991: 621).

n effetti, secondo le persone che conoscevano i pensieri dello Zar, poco prima della sua morte Boris III "desiderava addirittura" morire in combattimento "per poter farla finita con" la situazione impossibile in cui si trovava il paese (Filov [1939-1944] 1990, 601). Ma la zarina rimane irremovibile nelle sue memorie: "Boris, mio marito, non è morto per cause naturali [...] o i nazisti o i comunisti" hanno cospirato per ucciderlo. A causa di questa reticenza, dovette affrontare un crescente ostracismo da parte del governo di Bogdan Filov, che rese sempre più difficile per Ioanna svolgere la sua attività politica.

Tuttavia, lo stoico desiderio di stare al fianco del suo popolo e di condividere il suo dolore in questa difficile congiuntura prevalse sulle avversità materiali. Con coraggio direttamente proporzionale all'intensità delle difficoltà affrontate dai comuni cittadini bulgari, la zarina fu testimone di due delle pagine più buie e sanguinose della storia bulgara recente. Le sue memorie descrivono con la stessa crudezza il tragico bombardamento anglo-americano di Sofia e gli omicidi di massa commessi dai comunisti. Anzi, il fatto che sia i raid alleati sulla capitale sia le esecuzioni sommarie dei comunisti abbiano ricevuto condanne altrettanto forti rende entrambe le cose ancora più eclatanti. A livello interpretativo, la volontà di equiparare il fervore sanguinario dei rivoluzionari e il cinico gusto di distruzione degli alleati è molto significativa. È una testimonianza del fatto che l'attaccamento della zarina non era tanto all'istituzione monarchica *in sé,* quanto al benessere che pensava essa garantisse e spettasse di diritto al popolo bulgaro.

L'*Accordo di armistizio con la Bulgaria*, firmato il 28 ottobre 1944 a Mosca, stabiliva che il nuovo governo bulgaro avrebbe dovuto "cooperare nell'arresto e nel processo di persone accusate di crimini di guerra" (US DOS 1944, art. 6). In questo modo, gli stessi attori esterni che avevano ordinato il bombardamento indiscriminato di Sofia ratificarono ex-post il decreto anticostituzionale del governo comunista che consentiva di processare i responsabili del coinvolgimento della Bulgaria nella guerra mondiale contro le Nazioni Alleate e per le atrocità ad essa collegate da parte di un Tribunale popolare del 6 ottobre. (Ministerski sävet 1944). Ma solo una delle 13 sezioni del Tribunale si occupava dei veri e propri criminali di guerra. Le altre 12 si dedicarono al perseguimento (o alla persecuzione) di avversari politici, alcuni dei quali erano conoscenti, collaboratori, amici personali e persino parenti della zarina. Particolarmente cruda è la descrizione di Ioanna delle 147 condanne a morte eseguite nella notte tra il 1° e il 2 febbraio 1945:

> *Il verdetto del processo ai reggenti e ai ministri fu pronunciato alle quattro del pomeriggio. [La scorta era schierata nel cortile del Palazzo di Giustizia dall'ingresso di via Alabinska. Lungo questa strada si estendeva un convoglio di sei camion verso il quale erano dirette le vittime. Fu dato l'ordine di colpire e uccidere chiunque avesse protestato alzando la voce. Un giovane deputato, Ivan Batembergsky, gridò "Aiuto", ma gli fu immediatamente fratturato il cranio con il calcio di un fucile. Un altro, il ministro Todor Kozhuharov, invalido di guerra e brillante scrittore, camminava appoggiandosi a un bastone; all'improvviso gridò "Non dobbiamo piangere per noi stessi, ma per la Bulgaria" e cantò Shumi Maritsa - l'inno nazionale. Quest'ultimo fu ucciso con un colpo di rivoltella. I tre reggenti, [il principe] Kiril [Preslavsky], [il primo ministro Bogdan] Filov e [il tenente generale Nikola] Mihov, furono gli ultimi a essere portati fuori, insieme a due detenuti gravemente malati. Furono messi su un camion semivuoto. Soffiava un vento gelido. [...] L'ultima speranza di rivedere i loro parenti era stata tolta ai detenuti prima di essere uccisi, poiché le famiglie erano state deportate, e questo fu il motivo per cui chiesi di vederli uno per uno prima dell'esecuzione. (Giovanna 2022: 184 – 185).*

Наистина според хора, запознати с мислите на царя, малко преди смъртта си Борис III „дори пожелал" да умре в битка, „за да приключи" с невъзможната ситуация, в която се намирала страната (Филов [1939 – 1944] 1990: 601).

Но царицата остава непреклонна в спомените си, твърдейки, че нейният съпруг Борис не е умрял от естествена смърт, защото и нацистите, и комунистите са заговорничили да го погубят. Заради тази сдържаност тя се сблъсква с нарастващ остракизъм от страна на правителството на Богдан Филов, който все повече затруднява Йоанна да осъществява политическата си дейност.

Въпреки това стоическото желание да застане до народа си и да сподели болката му в тази трудна ситуация надделява над материалните несгоди. Със смелост, пряко пропорционална на интензивността на трудностите, с които се сблъскват обикновените българи, царицата става свидетел на две от най-мрачните и кървави страници от съвременната българска история. Мемоарите ѝ описват с еднаква суровост трагичните англоамерикански бомбардировки над София и масовите убийства, извършени от комунистите. Всъщност фактът, че както съюзническите набези над столицата, така и комунистическите екзекуции без съд и присъда са осъдени с еднакво силни думи, прави и двете още по-поразителни. В начина на тълкуване готовността да се изправят кръвожадният плам на революционера и съюзническият циничен вкус към разрушението е изключително показателна. Тя е свидетелство за това, че привързаността на царицата е била не толкова към монархическата институция като такава, колкото към благоденствието, което тя смятала, че гарантира на българския народ.

Споразумението за примирие с България, подписано на 28 октомври 1944 г. в Москва, предвижда новото българско правителство да „сътрудничи при задържането и съденето на лица, обвинени във военни престъпления." (US DOS 1944, чл. 6). По този начин същите външни фактори, които нареждат безразборните бомбардировки на София, ратифицират и противоконституционния декрет на комунистическото правителство, позволяващ съденето на виновниците за участието на България в Световната война срещу съюзническите народи и за жестокостите, свързани с нея, от Народния съд на 6 октомври (Министерски съвет 1944). Но само един от 13-те върховни съдебни състава на съда се занимава с действителните военнопрестъпници. Останалите 12 (наказателно) преследват политически противници, някои от които са познати, сътрудници, лични приятели и дори роднини на царицата. Особено сурово и безпощадно е описанието на Йоанна на 147-те смъртни присъди:

> *Присъдата на процеса на регентите и на министрите бе произнесена на 1 февруари 1945 г. в четири часа следобед. [...] Ескортът се подреди в двора от Входа към улица „Алабинска". По този път се простираше конвой от шест камиона, към които бяха отправени жертвите. Беше дадена заповед да се удря и убива всеки, който протестираше, повишавайки глас. Един млад депутат, Иван Батембергски, извикал „Помощ", но веднага му бе счупен черепът с приклада на една пушка. Друг министър Тодор Кожухаров, инвалид от войната и блестящ писател, вървеше, опирайки се на бастун; изведнъж извика „Не трябва да плачем за нас, а за България". И запя националния химн. Него убили с удар от револвер. Трите регенти, Кирил [Преславски], [министър-председателят Богдан] Филов и [генерал-лейтенант Никола] Михов, бяха изведени последни, заедно с двама тежко болни осъдени. Качиха ги на един полупразен камион. Духаше леден вятър. [...] За последните мигове се узна малко. Но това малко достига възвишеното* (Царица Йоанна 2022: 184–185).

Nel giro di poche settimane, il tribunale ordinò l'esecuzione di centinaia di politici, ufficiali dell'esercito e della polizia, negando a coloro che erano stati giudicati colpevoli il diritto di ricevere conforto spirituale e, come osserva la zarina con non celato shock, di vedere i propri parenti. Ma Ioanna si offre volontariamente di assistere alle esecuzioni in prima persona:

> *Diverse bombe erano cadute nei cimiteri di Sofia, aprendo trincee molto ampie. I detenuti furono fatti scendere a piccoli gruppi vicino a queste fosse "prefabbricate". Qualcuno, non vedendo il plotone di esecuzione che si stava radunando, chiese se avrebbero dovuto aspettare in questo posto e con questo terribile vento del nord. Fu risposto frettolosamente che sarebbero stati uccisi uno per uno. Infatti, due boia erano pronti con i fucili automatici in mano.*

[...] Sembra che per ogni ucciso [il Prof. Alexander] Stanishev controllasse il polso e mettesse un orecchio al cuore. Ha la suprema abnegazione di ripetere questo dovere tutte le volte finché, rimasto solo, fu l'ultimo a essere ucciso. (Giovanna 2022: 185).

I cadaveri vennero gettati nella vasta fossa lasciata dal bombardamento, dove erano destinati a rimanere senza nome e senza traccia. Ma, come se il rifiuto di una scorta da parte della zarina avesse portato alla luce le più alte virtù politiche del popolo bulgaro, molti cominciarono ad accorrere alla fossa comune offrendo fiori e accendendo candele.

> *Camion carichi di cenere sono stati versati sui corpi delle vittime. Si sperava così di distogliere l'attenzione e il culto popolare. Si apprese, tuttavia, dagli strani modi della vox populi cosa questi cumuli neri coprivano. Donne, giovani e anziane, si fermavano senza timore a pregare su quel terreno; e io stessa, accompagnata da una o l'altra delle mie signore, andavo a inginocchiarmi accanto a quella fossa comune. Portavo un lutto completo. Strano - ho mantenuto vivo il ricordo dei veli neri che sventolavano al vento. Ero riconosciuta da lontano. Nessuno mi ha mai detto nulla. Portavamo candele e fiori su quei filoni di carbone. Riuscivamo a tenere accese le candele in caso di maltempo per qualche istante, coprendole con i nostri corpi. Era l'unico omaggio possibile a quegli sfortunati morti e a tutti gli altri nella nostra patria. Non si sapeva più nulla di loro, né se fossero ancora lì. (Giovanna 2022: 186 – 187).*

L'indisponibilità della zarina a piegarsi ai desideri del nuovo governo bulgaro le fece guadagnare ancora più credito della sua opposizione velata al gabinetto Filov. Una volta che il genio della resistenza era stato pubblicamente fatto uscire dalla lampada, non c'era modo di tornare indietro – Ioanna era troppo intelligente, impavida e amata perché i comunisti potessero mettersi contro di lei:

> *Il giorno dopo l'esecuzione dei reggenti [...] ricevetti una telefonata da Sofia. I tre reggenti comunisti volevano venire a porgere le condoglianze del governo per la morte del mio caro principe Kiril [fratello dello zar Boris III]! Non ho potuto rispondere che non volevo vedere nessuno. Erano già partiti e io dovevo riceverli. Non sapevano cosa dire. Dopo qualche minuto disse: "Visto che voi signori vi siete presi la briga di farlo, colgo l'occasione per dirvi che, non potendo accettare quello che è successo, desidero lasciare il Paese". Rimasero basiti. Non si aspettavano una risposta del genere. "Dovremo parlarne con il Primo Ministro", risposero [...] Passarono quindici giorni. Ganev si presentò: "A nome del governo, chiede a Vostra Maestà di restare. La vostra partenza farà una cattiva impressione nel Paese"; risposi: "Se è per il Paese resterò, ma vi ripeto, signori, che considero la mia decisione solo rimandata". Ganev insistette: "È necessario per il bene della Bulgaria".*

В рамките на няколко седмици съдът разпорежда екзекуцията на стотици политици, войници и полицаи, като лишава признатите за виновни от правото да получат духовна утеха и, както отбелязва царицата с нескрит потрес, да се видят с роднините си. Но Йоанна доброволно се съгласява да стане свидетел на екзекуциите по време на извършването им:

> *В гробищата на София бяха паднали няколко бомби, отваряйки много широки ровове. Осъдените накарали да слязат на малки групи в близост до тези „Вече готови" ями. Някой, не виждайки строен наказателен взвод, попитал дали ще трябва да чакат на това място и с този ужасен северен вятър. Отговорили му, че ще бъдат убити един по един. Наистина двама екзекутори били готови с автомати в ръце [...] Изглежда, че на всеки убит [проф. Александър] Станишев е проверявал пулса – имал върховното себеотрицание да повтори това задължение толкова пъти, докато остане сам и последен, за да бъде убит* (пак там: 185).

Труповете са вкарани в люка, останал от бомбардировката, без знаци и имена. Но сякаш отказът на царицата от ескорт изважда наяве най-висшите политически добродетели на българския народ: мнозина се стичат към масовия гроб, поднасяйки цветя и запалвайки свещи:

> *Върху телата на жертвите са изсипани камиони със сгурия. Надяваха се така да отклонят вниманието на народните поклонения. Узна се обаче по странните пътища на vox populi кого покриваха тези черни могили. Жени, млади и стари, се спираха безстрашно да се молят на тази земя; и аз самата, придружавана от една или друга от моите дами, отивах да коленича край този общ гроб. Носех пълен траур и – странно – запазила съм жив образ за черните воали, развявани на вятъра. Познаваха ме отдалеч, но никой никога не ми каза нищо. Носехме свещи и цветя върху тези пластове от въглища. Свещите можехме да ги държим запалени при лошо време за няколко мига, закривайки ги с телата си. Това беше единствената възможна почит към тези нещастни мъртвци и към всички други в нашата родина. За тях и дали са още там, не се узна повече нищо.* (пак там: 186).

Нежеланието на царицата да се подчини на желанията на новопристигналите управители на България ù донася дори повече похвали, отколкото отказващата се опозиция срещу кабинета на Филов. След като духът на съпротивата е публично изпуснат от лампата, няма път назад – Йоанна е прекалено умна, безстрашна и обичана, за да могат комунистите да се гаврят с нея:

> *На следващия ден след екзекуцията на регентите [...] ми телефонираха от София. Трима комунистически регенти желаеха да дойдат да изкажат съболезнованията на правителството за смъртта на моя девер княз Кирил [брата на цар Борис III]! Не успях да отговоря, че не желая да виждам никого. Вече бяха тръгнали и трябваше да ги приема. Не знаех какво да кажат. Измънкаха: „Ваше Величество, поднасяме Ви нашите съболезнования..." Казах след няколко минути: „След като Вие, господа, сте си направили труда, използвам случая да Ви предам, че не можейки да приема това, което стана, желая да напусна страната". Останаха слисани. Не очакваха подобен отговор. „Ще трябва да говорим за това с министър-председателя,", отвърнаха. [...]. Минаха петнадесет дни. Ганев се появи. „Нося Ви отговора на министър-председателя. Той, от името на правителството, моли Ваше Величество да остане. Вашето заминаване ще направи лошо впечатление в страната." Отговорих: „Ако е за страната, ще остана, но повтарям на Вас, господа, че считам своето решение само за отложено. Ганев настоя: „Необходимо е за доброто на България."*

[...] Ero osservata attentamente e il mio mondo, si può dire, era già limitato tra le due tombe, quella di mio marito nel monastero di Rila e quella dei martiri del giovedì di sangue. Ero sola, con due figli, avevo ventinove anni. (Giovanna 2022: 187 – 188).

Mentre molti uomini nella sua situazione avrebbero rimarcato la loro posizione intransigente, la zarina riconobbe candidamente la debolezza della sua posizione. Ma, incapace di ritirarsi senza tradire i suoi valori, Ioanna rimase a Sofia finché "fu necessario per il bene della Bulgaria". All'ingresso del Palazzo di Giustizia da via Alabin iniziò un evento orribile, che le parole non posono descrivere. Ma il libro di memorie della zarina offre un potente racconto di come ella abbia ispirato gli altri ad agire secondo la versione politicamente più virtuosa di se stessi con la sua incapacità di dimenticare e perdonare coloro che versarono il sangue del suo popolo. Poco importa che fosse nata in un altro paese, Ioanna non ottenne il titolo di zarina sposando Boris, ma quando mise in gioco la sua vita (e quella dei suoi figli) per stare al fianco di tutte le altre donne che avevano perso un loro caro in quella terribile guerra.



Ritratto della principessa Giovanna da giovane

Портрет на принцеса Йоанна като млада



l matrimonio di Giovanna e Zar Boris III, 25 ottobre 1930 presso la Basilica di San Francesco ad Assisi

Сватбата на Йоанна с цар Борис III на 25 октомври в Базиликата „Свети Франциск" в Асизи, Италия.: foto di A. Bruni, in L'Illustrazione Italiana, Anno LVII, n. 44.

> *[...] Бях внимателно следена и моят свят, можеше да се каже, вече бе ограничен между двата гроба – този на моя съпруг в Рилския манастир и този на мъчениците от Кървавия четвъртък. Бях сама, с две деца и вече нямаха значение доводите за моя живот, а средствата да спася техния."* (пак там: 187 – 188).

Докато много мъже в нейното положение биха отбелязали безкомпромисната си позиция, Царицата откровено признава слабостта на своята позиция. Но неспособна да се оттегли, без да предаде ценностите си, Йоанна остава в София, докато „това е необходимо за доброто на България." На входа на Съдебната палата от улица „Алабин" започва ужасяващо събитие, което не може да се опише с думи. Но мемоарите на царицата предлагат силна и категорична перспектива за това как тя е вдъхновявала другите да действат според най-политически добродетелната версия на себе си заради неспособността си да забрави и да прости на онези, които са пролели кръвта на нейния народ. Малко значение има фактът, че е родена в друга държава. Йонна не получава титлата царица, когато се омъжва за Борис, а когато поставя живота си на ръба на пропастта – и този на децата си – за да застане редом до всички останали жени, загубили любим човек в тази ужасна война.

Bibliografia / Цитирана литература

Димитрова 2020: Димитрова, К. *Наричаха я Джо – най-очарователната принцеса в Европа*. Dnes/ 26 февруари 2020. https://dnes.dir.bg/na-fokus/narichaha-ya-dzho-nay-ocharovatelnata-printsesa-v-evropa

economy.bg. **2020**. *Кои са най-добрите книги, които излязоха в България през 2020?* economy.bg./ 23 декември 2020. https://www.economy.bg/article/view/43468

economy.bg. 2023. *Кои са най-чаканите книги през 2023?* economy.bg./03 януари 2023. https://www.economy.bg/marketing/view/53374/Koi-sa-naj-chakanite-knigi-prez-2023

Филов 1990: Филов, Б. 1990. *Дневник*. София: Отечествен фронт, 1990. Otechestven front. https://bg-nacionalisti.org/BNF/index.php?PHPSESSID=0ffe7572062cd1d522b663b7c1ce6bee&action=downloads;sa=downfile&id=3140;t=1703593925

Груев 1991: Груев, Ст. *Корона от трьни: Царуването на Борис III 1918 – 1943* [*Crown of Thorns: The Reign of Boris III 1918 – 1943*]. Редактиран от Georgi Velev и Sheli Baruh. Преведен от Slava Orahovac, Nikola Bonev, и Evgeni Siljanov. София: Български писател, 1991. https://biblioman.chitanka.info/books/804

Манджуков 2013: Манджуков, П. *Предвестници На Бурята*. София: Федерация на анархистите в България. https://www.anarchy.bg/wp-content/uploads/2013/05/PM-PNB-2013-HQ.pdf

Марков 1991: Марков, Г. *Когато Часовниците Са Спрели: Нови Задочни Репортажи За България*. София: Издателска къща „Пейо К. Яворов", 1991.

Министерски съвет, 1944. „Наредба-закон за съдене от народен съд виновниците за въвличане България в световната война срещу съюзените народи и за злодеянията, свързани с нея". *Държавен Вестник*, 75 (219). https://legislation.apis.bg/doc/10638/0

Radev 1994: Радев, С. *Ранни Спомени*. Стрелец, 1994.

Стоянов 1997: Стоянов, З. *Записки по българските въстания*. София: Български писател, 1997.



La Zarina Giovanna, vedova, con il Principe Simeone, l'erede al trono, e la Principessa Maria Luisa ai funerali di Zar Boris III a Sofia nel 1943 (Segreteria di S.A. lo Zar Simeone II)

Овдовялата царица Йоанна с престолонаследника княз Симеон и княгиня Мария Луиза на погребението на цар Борис III в София през 1943 г. (Секретариат на Н.В.Цар Симеон II)



Le macerie lasciate dal bombardamento aereo alleato su Sofia del 14 novembre 1943 tra il Parlamento e la cattedrale di Sant'Alessandro Nevskij

Разрушения след въздушните бомбардировки от 14 ноември 1943 г. Сградата на парламента и на катедралата „Св. Александър Невски"

Тошев 2003: Тошев, Т. *Лъжата. Книга 1: Жан, Иван и другите*. София: Труд, Том 1. https://www.ciela.com/l-zhata-zhan-ivan-i-drugite.html

Тошев 2004: Тошев, Т. *Лъжата. Книга 2: Жан, Иван и Величеството*. София: Труд, Том 2. https://www.ciela.com/l-zhata-zhan-ivan-i-velichestvoto.html

Тошев 2011: Тошев, Т. *Лъжата. Книга 3: Бойко, Георги и разни негодници*. София: Стандарт, 2011.

Величкова 2018: Величкова, Б. Българската мемоарна литература след 1990 г.: преходът през спомените на Тошо Тошев, Георги Мишев, Евгений Дайнов. *Медиалог*, 4/2018: 23 – 33.

Царица Йоанна 2022: *Царица Йоанна. Спомени*. София: Милениум, 2022.

Buss 2002: Buss, Helen M. *Repossessing the World: Reading Memoirs by Contemporary Women*. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press. http://archive.org/details/repossessingworl0000buss

Couser 2002: Couser, G. T. *Memoir: An Introduction*. Oxford University Press, 2002.

Fehrman 2012: Fehrman, C. Reagan and the Rise of the Blockbuster Political Memoir. *American Literary History* 24 (3): 468–90. https://doi.org/10.1093/alh/ajs031

Marasco 2015: Marasco, G. *Political Autobiographies and Memoirs in Antiquity: A Brill Companion*. BRILL, 2015.

Marcuse (1964) 2013: Marcuse, H. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. 1во изд. Boston, MA: Beacon. https://doi.org/10.4324/9780203995211

Rak 2004: Rak, J. Are Memoirs Autobiography? A Consideration of Genre and Public Identity. *Genre* 37 (3–4): 483–504. https://doi.org/10.1215/00166928-37-3-4-483

Read 2018: Read, J. The Long View: Reconsidering the Confessions. *The Oxford Culture Review* (blog). 10 юни 2018. https://theoxfordculturereview.com/2018/06/10/the-long-view-reconsidering-the-confessions/

Reagan (1990) 1992, 2018: Reagan, R. Жизнь по-американски [*An American Life*]. Moscow: Novosti.

Tempesta 2921: Tempesta, M. La pedagogia romantica e spiritualista. Pedagogia generale, Università del Salento (Lecce, IT), Октомври 27. https://www.unisalento.it/documents/20152/7197341/4+La+pedagogia+romantica+e+spiritualista.pdf

US DOS: 1944. The Armistice Agreement with Bulgaria". *Department of State Bulletin*, 28 Октомври 1944. https://avalon.law.yale.edu/wwii/bulgaria.asp

Yagoda 2009: Yagoda, B. *Memoir: A History*. Penguin, 2009.

TOPOS: MONESTERO DI RILA

TIZIANA DI FELICE

RILA RIFLESSA NEGLI OCCHI DI IVAN VAZOV

Ivan Vazov: breve nota biografica

Ivan Minčov Vazov (Sopot, 1850 – Sofia, 1921), noto come il "patriarca della letteratura bulgara", è stato poeta, autore di numerosi racconti, romanzi e resoconti di viaggio, drammaturgo, traduttore e pubblicista. Con la sua vasta produzione letteraria, incentrata sul territorio, sulla storia, sulla lingua, sulle tradizioni e sul popolo bulgari, egli pone le basi per lo sviluppo della letteratura bulgara post-risorgimentale (Caneva 2019). Provenendo da una famiglia mercantile, Vazov è inviato da suo padre in Valacchia (1870-1872) per acquisire competenze in ambito commerciale. Tuttavia, in terra romena il giovane poeta si dedica alla composizione di versi ed entra in contatto con emigrati bulgari[1], tra cui Hristo Botev, che avranno un ruolo importante nella formazione dei suoi ideali politici, contribuendo a farlo diventare un sostenitore dell'indipendenza bulgara dal giogo ottomano (Minkov 2003). Sin dagli inizi, l'attività letteraria dell'autore si intreccia con il suo impegno politico, come dimostrano le sue prime raccolte di componimenti poetici intitolate *Prjaporec i gusla* (*Il vessillo e la gusla*) e *Tăgite na Bălgarija* (*Le sofferenze della Bulgaria*), pubblicate poco dopo il fallimento dell'Insurrezione di aprile (*Aprilskoto văstanie*, 1876). Ad esse seguiranno raccolte come *Epopeja na zabravenite* (*L'epopea dei dimenticati*, 1884) e *Slivnica* (1886) e componimenti in versi tra cui si annoverano *Bălgarskijat ezik* (*La lingua bulgara*, 1883) e *Kăm svobodata* (*Verso la libertà*, 1883).

Durante la sua permanenza a Filippopoli (l'odierna Plovdiv, 1880-1886), allora capitale della Rumelia Orientale, Vazov partecipa attivamente alla vita politica e culturale della regione, divenendo deputato del parlamento locale e presidente della Società scientifico-letteraria di Plovdiv. Come pubblicista, Vazov entra a far parte della redazione di *Narodnij glas* (*La voce del popolo*) e, successivamente, della rivista *Nauka* (*Scienza*), che dirigerà dal 1881 al 1884, per poi fondare nel 1885 assieme a K. Veličkov *Zora* (*Alba*), la prima rivista bulgara esclusivamente di carattere letterario (Minkov 2003).

Gli anni '80 del XIX secolo segnano l'inizio della produzione letteraria in prosa di Vazov. Partendo dalle sue memorie, intitolate *Neotdavna* (*Non molto tempo fa*, 1881), e dai racconti *Mitrofan i Dormidolski* (1882), *Nemili-nedragi* (*Abbandonati e indesiderati*, 1883) e *Čičovci* (*I vicini*, 1885), Vazov arriverà a pubblicare nel 1894 il suo primo e più noto romanzo, *Pod Igoto* (*Sotto il giogo*), dedicato all'Insurrezione di aprile (Caneva 2019). Ad esso seguiranno i romanzi *Nova Zemja* (*Nuova Terra*, 1896), una continuazione di *Pod Igoto, Kazalarskata carica* (*La regina di Kazalar*, 1903), *Svetoslav Terter* (1907) e *Ivan Aleksandăr* (1907).

Inoltre, Vazov contribuirà anche allo sviluppo della produzione teatrale bulgara, non solo con commedie come *Mihalaki Čorbadži* (1882) e *Službogonci*[2](1903), ma anche componendo opere come *Borislav* (1909), *Kăm propast* (*Verso l'abisso*, 1910) e *Ivajlo* (1913), ambientate nella Bulgaria medievale (Minkov 2003). L'impegno politico e culturale del "patriarca della letteratura bulgara" proseguirà anche dopo l'unificazione della Rumelia Orientale e del Principato di Bulgaria (1885). Infatti, egli ricoprirà la carica di ministro della pubblica istruzione dal 1897 al 1899 e nel 1881 sarà eletto membro effettivo del *Bălgarsko knižovno družestvo* ("Associazione letteraria bulgara", la futura Accademia bulgara delle scienze), mentre dal 1921 diverrà membro onorario della stessa associazione. Dopo aver lasciato un segno indelebile nella letteratura bulgara e nella vita politica, sociale e culturale della sua patria, Vazov si spegnerà a Sofia il 22 settembre 1921 (Caneva 2019).

[1] Noti come *hăšove* (хъшове), termine che indica emigrati e rivoluzionari bulgari di epoca pre-risorgimentale.

[2] Lo *službogonec* è colui che cerca a tutti i costi di ottenere un posto di lavoro nella pubblica amministrazione.

ТОПОС: РИЛСКИ МАНАСТИР

ТИЦИАНА ДИ ФЕЛИЧЕ

РИЛА В ПЪТЕПИСИТЕ НА ИВАН ВАЗОВ

Преводач: Тициана Ди Феличе

Иван Вазов – кратка биографична бележка

Иван Минчов Вазов, известен като *Патриарха на българската литература*, е роден през 1850 г. в гр. Сопот и е поет, автор на многобройни разкази, повести, романи и пътеписи. Освен това той е преводач, драматург и публицист. Произведенията му, които са фокусирани върху българската земя, история, език, традиции, полагат основата на българската следосвобожденската литература (Ćaneva 2019). През 1870 г. Вазов е изпратен от баща си в Румъния, за да стане търговец и да практикува при чичо си. Вместо това там младият поет пише стихове и се запознава с български емигранти като Христо Ботев, които оказват силно въздействие върху политическите му идеали. По този начин Вазов става поддръжник на идеята за българското освобождение (Minkov 2003). От самото начало книжовната дейност на Вазов е преплетена с политическата му активност, доказателство за което са първите му стихосбирки: „Пряпорец и Гусла" и „Тъгите на България", които са публикувани след провала на Априлското въстание (1876). След тях той публикува „Епопея на Забравените" (1884) и „Сливница" (1886), както и „Българският език" (1883) и „Към свободата" (1883).

По време на своето пребиваване в Пловдив (1880 – 1886), тогавашната столица на Източна Румелия, Вазов взема активно участие в политическия и културния живот на града като депутат на Областното събрание и председател на Пловдивското научно книжовно дружество. Като публицист Вазов участва в редактирането на вестника „Народни глас" и става главен редактор на списанието „Наука" (1881 – 1884). През 1885. г. съвместно с Константин Величков основава списанието „Зора", първото българското литературно списание (Minkov 2003).

80-те години на деветнайсети век поставят начало на прозаичната книжовна продукция на Вазов. След своите спомени „Неотдавна" (1881), повестите „Митрофан и Дормидолски" (1882), „Немили-недраги" (1883) и „Чичовци" (1885) през 1894 г. Вазов публикува и най-известния си роман, „Под игото", който е посветен на Априлското въстание (Ćaneva 2019). След него излизат и романите: „Нова Земя" (1896) като продължение на „Под игото", „Казаларската царица" (1903), „Светослав Тертер" (1907) и повестта „Иван Александър" (1907).

Творчеството на Вазов стимулира развитието на българския следосвобожденски театър с комедии като „Михалаки Чорбажди" (1882) и „Службогонци" (1903) и драмите „Борислав" (1903), „Към пропаст" (1910) и „Ивайло" (1913), които ни връщат към Българското средновековие (Minkov 2003). Политическата и културна дейност на Патриарха на българската литература продължава и след Съединението на Източна Румелия с Княжество България през 1885 г. Всъщност той изпълнява длъжността на министър на народната просвета (от 1897 г. до 1899 г.), през 1881 г. става действителен член на Българско книжовно дружество, а от 1921 г. почетен член на БАН. След като оставя дълбоки следи в литературата, културата и политическия живот на родината си, умира на 22 септември 1921 г. в София (Ćaneva 2019).

Il genere del racconto di viaggio e Ivan Vazov

Come genere letterario, il racconto di viaggio (*pătepis*) è caratterizzato da descrizioni di luoghi di interesse naturalistico, di siti di importanza storico-culturale o archeologica, di caratteristiche ambientali e talvolta climatiche di una data regione e degli usi e costumi della popolazione che vi risiede. In tale tipologia testuale si esprimono emozioni, impressioni e riflessioni legate ad un viaggio, reale o immaginario, di cui si narra (Getova 2020). Cvetan Rakjovski (2023, 14) ritiene che il racconto di viaggio sia un genere ibrido, in cui convivono elementi del diario personale, della saggistica, della memorialistica, della guida turistica e perfino del romanzo. Due caratteristiche fondamentali del genere del *pătepis* sono la narrazione in prima persona e l'intenzione (vera o presunta) del narratore, spesso coincidente con l'autore del racconto, di riportare descrizioni ed eventi autentici. Sono pochi gli autori bulgari che, prima di Ivan Vazov, si cimentano nella composizione di resoconti di viaggio. Tra di essi si annoverano Ljuben Karavelov, con *Iz zapisok bolgara* (*Dagli appunti di un bulgaro*), del 1867, e Ivan Bogorov con *Njakolko dena razhodka po bălgarskite mesta* (*Un'escursione di alcuni giorni per le località bulgare*), del 1868 (Canev 2006, 518).

Dagli anni '80 del XIX secolo fino al 1920, Vazov si dedicherà con costanza al genere del racconto di viaggio, componendo più di 70 tra *pătepisi* e saggi, tra cui *Edin kăt na Stara Planina* (*Uno scorcio dei Balcani*, 1882), *Jumrukčal* (*Il monte Jumrukčal*) e *Murgaš*(*Il monte Murgaš*, Minkov 2003). Tra i luoghi visitati e descritti dall'autore si annoverano la catena montuosa dei Balcani, la Rila ed il suo monastero, i Rodopi, il monte Vitoša e le vallate solcate dai fiumi Struma, Marica e Tundža[1] (Canev 2006, 520). Come osserva Rakjovski (2023, 15-16), nei suoi *pătepisi*, in un primo momento Vazov colloca nello spazio il luogo di interesse naturalistico o di importanza socio-culturale che intende descrivere, fornendo talvolta le sue precise indicazioni geografiche, per poi riportare riflessioni di carattere storico, socio-economico ed etnografico. La descrizione di Rakjovski dei punti salienti affrontati da Vazov nei suoi racconti di viaggio si riflette in un passo tratto da *Rodopite. Sădba na našata južna granica* (*I Rodopi. Il destino del nostro confine meridionale*), il primo capitolo di *V nedrata na Rodopite* (*Nel cuore dei Rodopi*), opera che lo scrittore pubblica nel 1892, nello *Sbornik za narodni umotvorenja, nauka i knižnina*[2] (*Raccolta di opere, saperi e scritti popolari*, vol. VIII):

> *"I Rodopi, questo sconfinato crocevia e intreccio di innumerevoli catene montuose ricoperte di foreste di conifere o di fertili pascoli, che ha inizio dalla valle della Marica ed estende le sue ultime increspature giù, fino al Mar Egeo, sono molto poco noti in ambito scientifico, nella loro gran parte. Prima di tutto, il loro carattere remoto e recondito e la difficoltà di attraversarli, poi, in secondo luogo, la locale popolazione maomettana, diffidente e fanatica e rimasta in uno stato primordiale, hanno reso le loro vie ricche di complessità e ostacoli, deviando da lì turisti e visitatori. Europei, intendo. Per quanto riguarda noi, bulgari, quei monti verdeggianti che cingono da sud la Bulgaria, sono stati per interi secoli una terra incognita nella nostra stessa patria, piena di uno spaventoso ed inospitale mistero.*

[1] Si pensi all'escursione di Vazov del 1886 presso la Valle delle Rose (*Rozovata dolina*), da cui nascerà il racconto di viaggio *Ot Marica do Tundža* (*Dalla Marizza alla Tundža*, Arnaudov 2006, 495).

[2] Lo *Sbornik za narodni umotvorenja, nauka i knižnina* inizia ad essere pubblicato dal 1889 sotto la direzione editoriale di Ivan D. Šišmanov. La rivista si compone di tre sezioni principali: la sezione scientifica, in cui sono pubblicati studi di etnografia e folcloristica, la sezione dedicata alle creazioni popolari, incentrata su materiali di carattere etnografico e folclorico e la sezione letteraria, in cui vengono pubblicati studi di critica letteraria ed opere, tra cui, di Vazov, oltre a *Velikata rilska pustinja* (*Il grande eremo di Rila*), il romanzo *Pod Igoto* e gli *stihotvorenija,* versi (Dinekov 1980, 124-126).

Жанрът пътепис

Жанрът пътепис се характеризира с описания на природни или археологически обекти, исторически забележителности, на екологическите и понякога климатичните характеристики на дадена област и на традициите и обичаите на населението на тази област. Разказвачът в пътеписа изразява своите чувства, впечатления и размишления по отношение на пътешествието, което описва и което може да бъде реално или въображаемо (Getova 2020). Цветан Ракьовски (Ракьовски 2023: 14) смята, че пътеписът е хибриден жанр, който заема черти от дневника, очерка, есето, туристическия указател, от мемоарите и дори от романа. Наблюдават се две основни характеристики на пътеписа: разказването в първо лице и намерението (реално или въображаемо) на разказвача (чиято фигура често съвпада с автора) да опише автентично преживяване. Преди пътеписите на Вазов малко български автори създават пътеписи. Между тях се отличават Любен Каравелов с „Из записок болгара" (1867) и през 1868 г. Иван Богоров с книгата си „Няколко дена разходка по българските места" (Ćanev 2006: 518).

Вазов с постоянство работи в жанра на пътеписите във времето от 80-те години на 19. век до 1920 г., пишейки над 70 пътеписа и очерка, като например *Един кът от Стара Планина* (1882), *Юмрукчал и Мургаш* (Minkov 2003). Долините на Струма, Тунджа и Марица, Стара Планина, Рила, Родопите и Витоша са някои от основните обекти, които Вазов посещава и описва (Ćanev 2006, 520). Ракьовски (2023, 15-16) наблюдава, че авторът полага природния или социалния обект, който желае да опише, в координатната система изток – запад – север – юг, като му дава конкретна географска ориентация. След това Вазов размишлява за историческите събития, икономическите и социални фактори и етнографските черти на областта. Някои от основните белези на пътеписите на Вазов виждаме в откъса „Родопите. Съдба на нашата южна граница", първата глава от „В недрата на Родопите" – пътепис, който авторът публикува през 1892. г. в *„Сборник за народни умотворения, наука и книжнина"*[1] (8-и том):

> *„Родопите – това грамадно кръстосване и сплитане на безчислени планински вериги, покрити с борови гори или с тлъсти паши, което захваща от долината на Марица и простира и последните си вълнения дори до Бяло море, са много слабо познати на науката, в по-голямата си част. Едно, тяхната отстраненост и мъчнопроходимост, друго – мохамеданското там население, остало в първобитно състояние, недоверчиво и фанатично, правели са пътуването из тях пълно с трудности и премеждия, които са отклонявали от там туристи и посетители. Аз разбирам – европейци. Колкото за нас, българите, тия зелени планини, които препасват от юг България, са били през цели векове за нас една terra incognita в същото ни отечество и пълно със страховита и враждебна тайственост.*

[1] „Сборникът за народни умотворения, наука и книжнина" е публикуван от 1889. г. под ръководството на Иван Шишманов. Списанието се състои от три главни секции: научна секция, в която са публикувани етнографски и фолклорни изследвания; секция, посветена на народни умотворения, и книжовна секция, в която са публикувани литературни студии и произведения като „Великата рилска пустиня", „Под игото" и „Стихотворенията" на Вазов (Dinekov 1980, 124 – 126).

Solamente sparuti gruppi di mercanti delle città industriali della Tracia in epoca ottomana, guidati dai loro interessi nelle fiere macedoni, hanno avuto il coraggio di attraversare i "Balcani della regione del Dospat", percorrendo un cammino seminato di pericoli e di memorie di sanguinose razzie e assassinii…"[1]

L'amore che Vazov nutre per la natura, la storia, la lingua, le tradizioni ed il popolo bulgari si riflette sia nei suoi racconti di viaggio, che nella sua produzione poetica. Un esempio della connessione in Vazov tra letteratura di viaggio e poesia è dato dal componimento in versi che dà inizio a *V nedrata na Rodopite* e dai brevi paragrafi in prosa che lo accompagnano e che riprendono immagini e motivi già espressi nel testo poetico, fornendo però anche spunti di riflessione sulla storia bulgara e su quanto poco i contemporanei dell'autore conoscano la propria terra:

В недрата на Родопите

Крила, крила да имах! – та щях да бягамази
от туй борбище шумно на страсти и умрази,
де моя дух под скърби прегъва се, кат›роб;
та щях към Вас да хвръкна, Родопи горделиви,
с гърди разширочени и с погледи стремливи –
опряни В Ваший лоб.

Аз щял бих да се стрелна, В полета си чудесни,
сред облаците светли – селения небесни –
кораби без кормило, без шум, без капитан,
по Волята на Вятъра оставени да плават,
кат мислите поетски, що често обитават
ефирний океан!

Аз щял бих, о грамади, о снежни пирамиди,
Върху кои орелът легло си волно зиди,
полека да се нося из Ваш›те Висоти,
над преспите Ви бели простора да измирам
и сянката си будна с любов да я съзирам
по тяк като лети...

Аз щял бих тихо, плавно В лазура да се вея
и някъде да срещна душата на Орфея,
блудяща, като мене, из сините зари,
или да чуя, смаян, В стона на зефира
звук някой си останал от дивната му лира
В дълбоките гори ...

(Vazov 2013a, 1)

Nel cuore dei Rodopi[2]

Ali, se solo avessi le ali! Allora fuggirei io
da questo campo di battaglia tra passioni e odio,
dove la mia anima si piega al dolore, come schiava.
Allora spiccherei il volo verso di voi, Rodopi fieri,
con il petto ampio e con lo sguardo acceso,
puntato sulle vostre vette.

Io vorrei attraversare come freccia, in volo,
i meravigliosi, tra le nubi luminose, villaggi celesti:
navi senza timone, senza suono, senza capitano,
lasciate galleggiare dal volere del vento,
come pensieri poetici, che sovente abitano
l'oceano celeste!

Io vorrei, oh maestose, oh innevate piramidi,
su cui l'aquila volentieri prepara il suo giaciglio,
muovermi lentamente dalle vostre vette,
con lo sguardo abbracciare le vostre regioni
imbiancate e nevose
e con amore osservare come vola sola
la mia vispa ombra...

Io vorrei, silenziosamente, adagio librarmi in cielo,
ed imbattermi nell'anima di Orfeo,
vagabonda, come me, tra i raggi azzurri,
o udire, sorpreso, nel lamento di Zefiro,
una qualche melodia dalla sua meravigliosa lira
nelle fitte foreste...

[1] Tutte le traduzioni sono mie. "Родопите – това грамадно кръстосване и сплитане безчислени планински вериги, покрити с борови гори или с тлъсти паши, което захваща от долината на Марица и простира и последните си вълнения дори до Бяло море, са много слабо познати на науката, в по-голямата си част. Едно, тяхната отстраненост и мъчнопроходимост, друго – мохамеданското там население, остало в първобитно състояние, недоверчиво и фанатично, правели са пътуването из тях пълно с трудности и премеждия, които са отклонявали от там туристи и посетители. Аз разбирам – европейци. Колкото за нас, българите, тия зелени планини, които препасват от юг България, са били през цели векове за нас една terra incognita в същото ни отечество и пълно със страховита и враждебна тайственост. Само неколцина търговци от индустриалните градове на Тракия в турско време, поради интересите си на македонските панаири, са се престрашавали да минуват страшния "Доспатски балкан", през пътя, насеян с опасности и с възпоменания за кървави грабежи и убийства..." (Vazov 2013a, 3).

[2] Le versioni dei testi poetici mirano esclusivamente a renderne accessibile il senso in italiano, poiché in questa sede non è possibile affrontare il tema del linguaggio poetico di Vazov.

Само неколцина търговци от индустриалните градове на Тракия в турско време, поради интересите си на македонските панаири, са се престрашавали да минуват страшния „Доспатски Балкан", през пътя, насеян с опасности и с възпоменания за кървави грабежи и убийства..." (Vazov 2013a, 3)."[1]

Любовта, която Вазов чувства към българската природа, история, език, народ и традиции се отразява и в пътеписите, и в стихотворенията му. Пример за връзката между пътеписна литература и поезия при Вазов може да бъде стихотворението, с което започва „В недрата на Родопите", както и малките прозаичните откъси, които го следват и които се характеризират с мотиви, вече изразени в стиховете. Освен това тези прозаични откъси съдържат размишления за българската история и за факта, че съвременниците на Вазов познават слабо своята земя:

В недрата на Родопите

Крила, крила да имах! – та щях да бягамази
от туй борбище шумно на страсти и умрази,
де моя дух под скърби прегъва се, кат›роб;
та щях към вас да хвръкна, Родопи горделиви,
с гърди разширочени и с погледи стремливи –
опряни в ваший лоб.

Аз щял бих да се стрелна, в полета си чудесни,
сред облаците светли – селения небесни –
кораби без кормило, без шум, без капитан,
по Волята на вятъра оставени да плават,
кат мислите поетски, що често обитават
ефирний океан!

Аз щял бих, о грамади, о снежни пирамиди,
върху кои орелът легло си волно зиди,
полека да се нося из ваш›те висоти,
над преспите ви бели простора да измирам
и сянката си будна с любов да я съзирам
по тяк като лети...

Аз щял бих тихо, плавно в лазура да се вея
и някъде да срещна душата на Орфея,
блудяща, като мене, из сините зари,
или да чуя, смаян, в стона на зефира
звук някой си останал от дивната му лира
в дълбоките гори ...

(Vazov 2013a, 1)

Nel cuore dei Rodopi

Ali, se solo avessi le ali! Allora fuggirei io
da questo campo di battaglia tra passioni e odio,
dove la mia anima si piega al dolore, come schiava.
Allora spiccherei il volo verso di voi, Rodopi fieri,
con il petto ampio e con lo sguardo acceso,
puntato sulle vostre vette.

Io vorrei attraversare come freccia, in volo,
i meravigliosi, tra le nubi luminose, villaggi celesti:
navi senza timone, senza suono, senza capitano,
lasciate galleggiare dal volere del vento,
come pensieri poetici, che sovente abitano
l'oceano celeste!

Io vorrei, oh maestose, oh innevate piramidi,
su cui l'aquila volentieri prepara il suo giaciglio,
muovermi lentamente dalle vostre vette,
con lo sguardo abbracciare le vostre regioni
imbiancate e nevose
e con amore osservare come vola sola
la mia vispa ombra...

Io vorrei, silenziosamente, adagio librarmi in cielo,
ed imbattermi nell'anima di Orfeo,
vagabonda, come me, tra i raggi azzurri,
o udire, sorpreso, nel lamento di Zefiro,
una qualche melodia dalla sua meravigliosa lira
nelle fitte foreste...

[1] В беседата са преведени на италиански разнообразни откъси от произведенията на Вазов. „*I Rodopi, lo sconfinato crocevia ed intreccio di innumerevoli catene montuose ricoperte di foreste di conifere e di fertili pascoli che ha inizio dalla valle della Marizza ed estende le sue ultime increspature giù, fino al Mar Egeo, sono per la loro maggior parte decisamente poco conosciuti in ambito scientifico. Prima di tutto, il loro carattere remoto e recondito e la difficoltà di attraversarli, poi, in secondo luogo, la locale popolazione maomettana, diffidente e fanatica e rimasta in uno stato primordiale, hanno reso le loro vie ricche di difficoltà ed ostacoli, inducendo turisti e visitatori, certamente europei, ad evitarli. Per quanto riguarda noi Bulgari, quei monti verdeggianti che cingono dal sud la Bulgaria, sono stati per interi secoli una terra incognita nella nostra stessa patria, totalmente ricoperta da un velo di mistero terribile ed inospitale. Solamente sparuti gruppi di mercanti delle città industriali della Tracia in epoca ottomana, guidati dai loro interessi nelle fiere macedoni, hanno avuto il coraggio di attraversare i „Balcani della regione del Dospat", percorrendo un cammino seminato di pericoli e segnato nel tempo da sanguinosi assassinii e razzie…*"

"Con queste parole, anni fa, da Plovdiv mi diressi verso i Rodopi e verso quella mole innevata che pone loro fine ad Occidente e che all'epoca non sapevo che si chiamasse Mussala, perché i nostri geografi ci facevano studiare le Montagne del Ruwenzori in Africa e il lago Qinghai in Tibet, ma la nostra terra non la conoscevano. Con tale sensazione di sete mi diressi verso i Rodopi, che in modo tanto incendiario attraevano la mia anima e rimanevano per me un mondo sconosciuto.

Fra l'altro, non erano affatto necessarie delle ali, se non per sorvolare, almeno per visitare quelle vette che toccavano le nubi e ciò che si trovava alle loro pendici.

Erano necessari solamente un po' di volontà e un mulo da soma.

In verità, all'epoca (1882), la regione faceva ancora parte della Rumelia e le libere scorribande provenienti dai Rodopi degli inarrestabili uomini a cavallo delle fazioni di Karaiskakis e di Halamov, e, in più, gli indomabili e temerari pomacchi[1] della Repubblica di Tămrăš, rendevano la loro aria spesso insalubre per i turisti…

Ma quell'estate, in giugno, io ero contento di fare un'escursione presso il classico monte di Orfeo."[2]

La regione della Rila e Ivan Vazov: *Velikata rilska pustinja* e *V lonoto na Rila*

L'escursione di Vazov nell'estate del 1891 nella regione montuosa della Rila e presso il suo monastero dà luogo ad una raccolta di 22 componimenti poetici intitolata *V lonoto na Rila* (*Nel profondo di Rila*) e al racconto di viaggio *Velikata rilska pustinja* (*Il grande eremo di Rila*). Mentre il ciclo di componimenti poetici viene pubblicato per la prima volta nel 1891 con il titolo di *Vpečatlenija v Rila* (*Impressioni a Rila*) sulla rivista letteraria *Dennica* (*La stella mattutina*), di cui Vazov è redattore (Vazov 1891), il *pătepis*, invece, appare nel 1892 nello *Sbornik za narodni umotvorenja, nauka i knižnina* (vol. VII) con il sottotitolo di *Pătni beležki i vpečatlenija* (*Appunti di viaggio e impressioni*). In seguito, il testo viene ristampato nel 1904 dalla casa editrice di Hristo Olčev. Nello stesso periodo (1901-1904), Vazov lavora alla sua raccolta di resoconti di viaggio intitolata *Živopisna Bălgarija*[3](*Affreschi della Bulgaria*), che porterà a termine solamente verso la fine della sua vita, in occasione della pubblicazione della sua opera omnia (1921-1922), edita da A. Paskalev[4] (Vazov 2013b, 1).

[1] Noti anche come *bălgaromohamedani*, "bulgari maomettani", i pomacchi sono bulgari di fede musulmana.

[2] "*С такива думи преди години в Пловдив, аз се обръщах към Родопите и към оная снеговита грамада, която ги завръшва на запад, и която тогава аз не знаех, че се нарича Мусалла – защото нашите географии ни учеха за Лунните планини в Африка и за езерото Коку-Нор в Тибет, а нашата земя не знаеха – с такива жедни чувства се обръщах към Родопите, които така пленително мамеха душата ми и остаяха за мене тайнствен свят.*
А между това, съвсем не бяха нужни крила – ако не да се надминат, то да се посетят – тия приоблачни висоти, и онова, което стои зад тях.
Трябваше просто малко Воля и един киражийски кон.
Истина, – тогава (1882 год.) беше още Румелия, и свободното разхождане из Родопите на неуловимите рицари на Караискакевата и Маламовата части, плюс – непокорните соколи на Тъмръшката република, правеха въздуха им често много нехигиеничен за туристите...
Но това лято, през юни, аз бях честит да направя една обиколка из класическата планина на Орфея" (Vazov 2013a, 2).

[3] In *Živopisna Bălgarija* sono compresi brevi racconti di viaggio dedicati ai Balcani occidentali, al monte Vitoša, alla costa del Mar Nero, a vari scorci della valle di Sofia, alle vette Mussala e Belmeken e a località come Preslav e Tărnovo, di fondamentale importanza per la storia bulgara (Arnaudov 2006, 513).

[4] Nell'opera omnia di Vazov pubblicata da Paskalev, i racconti di viaggio sono compresi nei volumi XV-XVII (Vazov 2013b, 1).

„С такива думи преди години в Пловдив, аз се обръщах към Родопите и към оная снеговита грамада, която ги завръшва на запад, и която тогава аз не знаех, че се нарича Мусала – защото нашите географии ни учеха за Лунните планини в Африка и за езерото Коку-Нор в Тибет, а нашата земя не знаеха – с такива жедни чувства се обръщах към Родопите, които така пленително мамеха душата ми и остаяха за мене тайнствен свят.

А между това, съвсем не бяха нужни крила – ако не да се надминат, то да се посетят – тия приоблачни висоти, и онова, което стои зад тях.

Трябваше просто малко воля и един кираджийски кон.

Истина, – тогава (1882 год.) беше още Румелия, и свободното разхождане из Родопите на неуловимите рицари на Караискакевата и Маламовата части, плюс – непокорните соколи на Тъмръшката република, правеха въздуха им често много нехигиеничен за туристите...

Но това лято, през юни, аз бях честит да направя една обиколка из класическата планина на Орфея (Vazov 2013a, 2).“[1]

Иван Вазов и Рила: *Великата рилска пустиня* и *В лоното на Рила*

Пътешествието от лятото на 1891 г. в планинската област на Рила и посещението на Рилския манастир вдъхновяват Вазов да напише стихосбирката „В лоното на Рила“, която се състои от 22 стихотворения, и пътеписа „Великата рилска пустиня“. От една страна, стихосбирката е публикувана през 1891 г. със заглавие „Впечатления в Рила“ в списанието „Денница“, на което Вазов е редактор, а от друга страна, пътеписът излиза през 1892 г. в „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“ с подзаглавието „Пътни бележки и впечатления“. Текстът е отпечатан през 1904 г. от книжарницата на Христо Олчев. През този период (1901 – 1904) Вазов работи по цикъла пътеписи „Живописна България“[2], който ще довърши към края на живота си, при подготовката на събраните си съчинения (1921 – 1922) в изданието на А. Паскалев (Vazov 2013b, 1).

[1] *„Con queste parole, anni fa, da Plovdiv, mi diressi verso i Rodopi e verso quella mole ricoperta di neve che pone loro fine ad Occidente e che all'epoca non sapevo che si chiamasse Mussala, perché i nostri geografi ci facevano studiare le Montagne del Ruwenzori in Africa e il lago Qinghai in Tibet, ma la nostra terra non la conoscevano. Con tale sensazione di sete mi diressi verso i Rodopi, che con il loro fascino attraevano la mia anima e rimanevano per me un mondo sconosciuto.*
Fra l'altro, non erano affatto necessarie delle ali, se non per sorvolare, almeno per visitare quelle vette che toccavano le nubi e ciò che nascondevano.
Erano necessari solamente un po' di volontà e un mulo da soma.
In verità, all'epoca (1882), la regione faceva ancora parte della Rumelia e le libere scorribande provenienti dai Rodopi degli inarrestabili uomini a cavallo delle fazioni di Karaiskakis e di Halamov, e, in più, gli indomabili e temerari pomacchi della Repubblica di Tămrăš, rendevano l'aria spesso insalubre per i turisti…
Ma quell'estate, in giugno, io ero contento di fare un'escursione presso i monti di Orfeo.“ (Vazov 2013a, 2).

[2] *Живописна България* се състои от пътеписи, посветени на Западните Балкани, Черноморското крайбрежие, Витоша, Мусала, Софийската котловина и на градовете като Преслав и Търново, които играят фундаментална роля за историята на България (Arnaudov 2006, 513).

È interessante notare come due epigrafi tratte dalla produzione innografica dedicata a san Giovanni di Rila, considerato il fondatore dell'omonimo monastero, diano inizio alla raccolta e al racconto di viaggio. Nel caso di *V lonoto na Rila,* l'epigrafe è tratta dal servizio liturgico (*služba*) per san Giovanni di Рыльскаѧ горо, взиграй окрестныѧ созываюши горы и холмы" (*Oh, massiccio di Rila, danza chiamando al tuo cospetto i monti e colli che ti circondano*, Vazov 1891, 433). Invece, in *Velikata rilska pustinja,* si trova una citazione dal canone dedicato a san Giovanni che recita "Ѻвратилъ еси плещи своѧ ѿ мира, и возвелъ еси в гори очи твои" (*hai voltato le tue spalle al mondo, hai elevato verso i monti il tuo sguardo*, Vazov 1892, 1). Tale gioco di corrispondenze tra *V lonoto na Rila* e *Velikata rilska pustinja* sembra essere una caratteristica che lega le due opere dal loro inizio alla loro conclusione. Pare, infatti, che nel racconto di viaggio Vazov abbia sviluppato ulteriormente le sensazioni e le riflessioni espresse nei suoi versi. Da un'analisi delle due opere emergono diverse corrispondenze tematiche. Si indicheranno per primi i titoli dei testi poetici del ciclo *V lonoto na Rila,* a cui seguiranno i numeri dei capitoli corrispondenti nel *pătepis*:

- *Carev Vrăh* (*Monte dello Zar*) – fine del capitolo VIII (Vazov 1892, 31-33). Si noti come il passo citato dal *pătepis* dia al lettore uno specifico contesto con cui meglio interpretare il componimento poetico. Da poco giunto presso il monastero di Rila, Vazov decide di visitare la grotta in cui Ivan Rilski trascorse in totale isolamento gli ultimi anni della sua vita. Subito dopo la morte del santo (946), un gruppo di discepoli, ispirati dalla sua vita ascetica, diede inizio alla comunità monastica ancora oggi esistente. Non appena Vazov esce dalla grotta di Ivan Rilski, lo Carev Vrăh gli si staglia davanti maestoso e ciò induce il poeta ad abbandonarsi alla meditazione ed alla contemplazione del paesaggio. Sia nelle ultime due strofe del testo poetico (Vazov 1926, 26) che nel *pătepis*, l'autore riporta la spiegazione del nome dello Carev Vrăh: la tradizione vuole che Ivan Rilski abbia benedetto a distanza, dall'altura dove si trova la sua grotta, lo zar Pietro, giunto su un massiccio vicino all'eremo per poter essere visto dal santo. Per tale motivo, da quel momento in poi, il massiccio avrebbe preso la denominazione di "Monte dello Zar" (Vazov 1892, 32).
- *Nošt v manastira* (*Notte nel monastero*) – inizio del capitolo XII del racconto di viaggio, nei quali Vazov descrive una notte insonne trascorsa nel monastero di Rila. Mentre nel *pătepis* Vazov attende con impazienza che sorga il sole e che giunga il momento della sua escursione sul monte Bričebor (Vazov 1892, 40), nei versi, invece, il poeta, rapito dalla bellezza del paesaggio fiabesco che gli si presenta dalla finestra della sua cella, non riesce a chiudere occhio ("*i drjamka ne ide do budnoto oko",* Vazov 1926, 7). In entrambi i casi, l'autore è attratto dalla lucentezza dei raggi della luna, che illuminano lo Carev Vrăh e le pareti rocciose dell'Elenin Vrăh (Monte del cervo) ed è incantato dal fruscio dei torrenti vicini al monastero.
- *Nošt v gorata* (*Una notte nella foresta*) – capitolo XVI. Di ritorno dalla sua prima escursione nella regione della Rila, il cui itinerario comprenderà il Bričebor, il massiccio della Čaušica, il monte Mussala e lo Smradlivo ezero, rispettivamente la più alta vetta ed il lago più grande della regione, Vazov si troverà ad attraversare di notte un faggeto. Sia dal testo poetico che dal racconto di viaggio emergono le medesime sensazioni di irrequietudine, smarrimento e straniamento dalla realtà provate dal poeta che, per la prima volta nella sua vita, trascorre la notte nella natura incontaminata. Inoltre, in entrambi i casi, Vazov ammette di essersi lasciato guidare dal suo fido cavallo Miška nella traversata. Tuttavia, si nota qui una differenza sostanziale tra le due opere: mentre nel testo poetico l'io lirico afferma di provare un profondo senso di solitudine nella foresta, paragonata ad un predone pronto all'assalto (Vazov 1926, 24), nel *pătepis*, invece, nonostante l'irrequietudine, Vazov afferma di essere affascinato dal mondo notturno del faggeto e di desiderare che il viaggio non arrivi mai alla sua conclusione (Vazov 1892, 40-56).

Два епиграфа от химнографическата продукция, посветена на св. Иван Рилски, основателят на Рилския манастир, откриваме и в стихосбирката, и в пътеписа. По отношение на „В лоното на Рила“ епиграфът „**Рыльскаѫ горо, взиграй окрестныѫ созывающи горы и холмы**“ произхожда от „Службата на св. Иван Рилски“ (Vazov 1891, 433), а във „Великата рилска пустиня“ четем цитат из „Канона на Св. Иван Рилски“: ”**Ѻвратилъ еси плещи своѧ ѿ мира, и возвелъ еси в гори очи твои**“ (Vazov 1892, 1). Наличието на епиграфи е особеност, която обединява двете произведения от началото до края им. Всъщност в пътеписа си Вазов развива тези впечатления и размишления, които изразява в стиховете си. Възможно е да се анализират следващите тематични съответствия между „В лоното на Рила“ и „Великата рилска пустиня“. Първо са посочени заглавията на стихотворенията, а след това съответната глава от пътеписа:

- „Царев връх“ – край на 8. глава (Vazov 1892, 31 – 33). Откъсът от пътеписа дава на читателя интерпретативен контекст за стихотворението. Вазов посещава пещерата, където Иван Рилски живее като отшелник през последните години на живота си. След смъртта на светеца (946 г.) учениците му, вдъхновени от неговия аскетизъм, основават обителта, която съществува и днес. И в последните две строфи на стихотворението (Vazov 1926, 26), и в пътеписа авторът дава обяснение на названието на върха. Според преданието Иван Рилски благословил от пещерата си цар Петър, който се поклонил от този връх на светеца. По тази причина го назовали „Царев връх“ (Vazov 1892, 32).
- „Нощ в манастира“ – начало на 12. глава. Вазов описва една безсънна нощ, която прекарва в Рилския манастир. От една страна, в пътеписа Вазов (1892, 40) чака с нетърпение зората и момента на екскурзията до Вричебор, а от друга страна, в стиховете си авторът се възхищава на пейзажа, който се вижда от прозореца на стаята му и поради тази причина не може да заспи (*„и дрямка не иде до будното око*“ Vazov 1926, 7). И в двата случая Вазов описва лунните лъчи, които осветяват Еленин връх и Царев връх и звукът на пътеките близо до манастира.
- „Нощ в гората“ – 16. глава. Връщайки се от първата си екскурзия по маршрута Бричебор – Чаушица – Мусала – Смрадливото езеро, Вазов трябва да прекарва нощта в една букова гора. И в стихотворението, и в пътеписа се изразяват чувства на тревога, безпокойство и отчуждение на автора, който за първи път в живота си прекарва нощта в гора. Въпреки това в двете произведения се наблюдава една основна разлика: в стихотворението поетът изпитва чувство на самота в гората (Vazov 1926, 24), докато в пътеписа Вазов се възхищава на нощния свят на буковата гора и желае пътешествието му да не стига до края (Vazov 1892, 40 – 56).

- *Na Elenin Vrăh* (*Sull'Elenin Vrăh*) – capitolo XIX. Anche in questo caso, il testo poetico regala al lettore un'istantanea delle impressioni visive e delle sensazioni che Vazov approfondisce in *Velikata rilska pustinja.* Accompagnato da Mihal, la sua guida, il poeta si dirige alla volta dell'Elenin Vrăh, ma, una volta giunto in cima al monte, si trova circondato da una fitta nebbia che gli impedisce di ammirare il panorama circostante. In prosa e in versi l'autore descrive la sensazione di fluttuare nel vuoto, di trovarsi quasi in un'altra dimensione sul monte, mentre la vita continua a scorrere serena alle sue pendici. Egli dirà in *Na Elenin Vrăh* "*ho raggiunto i cieli, e sono in un abisso […] e forse, fluttuo anch'io nella nebbia, / nel vuoto, in un'ultraterrena, altra dimensione*."[1] A tali versi farà eco il racconto di viaggio: "*l'oceano di nebbia continuava a cingermi da tutte le parti, e mi rimaneva soltanto un'isoletta, divisa dal resto del mondo*"[2] […] *all'improvviso mi parve veramente di essere appeso all'aria e di essere trasportato sopra gli abissi, una delle illusioni ottiche della nebbia*"[3].
- *Izgorjala gora* (*La foresta bruciata*) – capitolo XX. È interessante notare come il racconto di viaggio fornisca una specifica collocazione nel tempo e nello spazio al testo poetico: la mattina del 18 luglio 1891, Vazov parte dal monastero di Rila per un'escursione alla volta del Monte del Kadija (*Kadiin vrăh*), guidato dal guardaboschi Todor Hajdutin. Giunto presso la valle dell'Ilijna reka (*il fiume di Ilija*), l'autore si imbatte in una foresta di abeti completamente bruciata che suscita in lui sensazioni di tristezza per lo spettacolo di morte a cui si trova ad assistere, e di rabbia per il *crimine contro Dio*[4] che è stato commesso dall'uomo. Tanta desolazione nel bel mezzo della vegetazione florida della valle, ispira al viaggiatore un senso di lutto sia nel testo poetico (Vazov 1926, 9) che nel brano in prosa (in *Velikata rilska pustinja*, Vazov 1892, 72). Pur continuando ad ergersi come *un esercito di giganti*[5]*,* gli abeti, ormai secchi, sono condannati a passare il resto dell'eternità circondati dalla natura rigogliosa della valle dell'Ilijna reka.
- Il testo poetico *Văz Kadiin Vrăh* (*Sul Kadiin Vrăh,* Vazov 1926, 12) è inserito integralmente nel capitolo XXIII di *Velikata rilska pustinja* (Vazov 1892, 80)*.* Nei versi l'io lirico si rivolge direttamente al Mussala, levando un elogio al grande poema a cielo aperto che è la natura. Dai versi prende avvio nel racconto di viaggio una riflessione sull'ispirazione che solo le bellezze naturali e, in particolare, i paesaggi montani, possono dare all'artista. Tale osservazione si interseca con una delle tematiche più ricorrenti nella produzione letteraria di Vazov, l'opposizione tra natura incontaminata e mondo civilizzato (Rakjovski 2023, 11), che, secondo l'autore, fa cadere l'uomo in uno stato di torpore fisico ed intellettuale e, soprattutto lo priva della vera ispirazione artistica. L'unica soluzione a ciò è rappresentata, per il poeta, dall'esperienza del viaggio e dal recupero di un più diretto rapporto con la natura (Vazov 1892, 81).
- Ulteriori corrispondenze tra *V lonoto na Rila* e *Velikata rilska pustinja* si trovano nei versi e nei passi del *pătepis* dedicati al torrente Drušljavica ed alla Ilijna reka. Sia i componimenti poetici *Drušljavica* e *V Ilijna reka* (*Presso l'Ilijna reka*, Vazov 1926, 15, 18), sia i passi in prosa dedicati ai due corsi d'acqua (Vazov 1892, 35, 71) pongono in risalto sensazioni uditive, visive ed olfattive provate da Vazov durante le sue escursioni e le notti nel monastero di Rila.

---

[1] *Стигнах в небесата, а съм в бездне [...] / и сякаш, нося се и аз в думана, / над празното, в надземен, друг предел* (Vazov 1926, 22).

[2] *Океанът от мъгла прожължаваше да ме загражда отвсякъде, и ми остаяше само едно островче разделено от осталия свят* (Vazov 1892, 66).

[3] *По едно време мене ми се стори, че наистина аз съм увиснал на въздуха и се нося над бездната. една от оптическите измами на мъглата…* (Vazov 1892, 67).

[4] "*Кой е запалил тоя обширен лес? Вероятно, човеци неволно или нарочно – неизвестно. Но във всеки случай тук е сторено едно голямо престъпление против Бога*" (Vazov 1892, 72). "Chi ha bruciato questa enorme foresta? Probabilmente degli uomini, involontariamente o di proposito, inconsciamente. Ma, ad ogni modo, qui è stato commesso un grande crimine contro Dio".

[5] "*Войска замръзанала от Великани сухи…*" (Vazov 1926, 9). "Un esercito congelato di secchi giganti…".

- „На Еленин връх“ – 19. глава. И в този случай авторът предава на читателя на поетичния текст една снимка на впечатленията си, които задълбочава в пътеписа. Вазов и неговият пътеводител Михал решават да отидат на екскурзия до Еленин връх, но когато стигат до върха, силна мъгла не им позволява да виждат заобикалящия ги пейзаж в подножието на върха. И в двете произведения авторът описва желанието си да плува над бездната, докато животът тихо тече в подножието на върха. Той ще каже в На Еленин връх: *„Стигнах в небесата, а съм в бездна [...] / и сякаш, нося се и аз в думана, / над празното, в надземен, друг предел“* (Vazov 1926, 22). Към тези стихове се присъединява пътеписът: *„Океанът от мъгла продължаваше да ме загражда отвсякъде, и ми остаяше само едно островче разделено от осталия свят [...] По едно време мене ми се стори, че наистина аз съм увиснал на въздуха и се нося над бездната... една от оптическите измами на мъглата...“*[1] (Vazov 1892, 66 – 67).
- „Изгоряла гора“ – 20. глава. Интересно е, че пътеписът поставя стихотворението в един определен времеви и географски контекст. Сутринта на 18 юли 1891г. от Рилския манастир Вазов отива на екскурзия до Кадиин връх. Когато пристига до долината на Илийна река, авторът трябва да пресече една изгоряла гора, за да стигне до върха. Гледайки тъжния спектакъл на тази гора, Вазов изпитва жал и гняв заради *престъпление против Бога*[2], сторено от човека. Това опустошаване на плодородната долина на Илийна река внушава чувство на загуба и на скръб и в поетичния текст (Vazov 1926, 9), и във „Великата рилска пустиня“ (Vazov 1892, 72). Въпреки че се издигат като една войска от великани[3], сухите ели са предназначени да преживеят вечността, заобиколени от плодовитата природа на долината на Илийна река.
- Глава 23 на пътеписа (Vazov 1892, 80) съдържа пълното стихотворение „Въз Кадиин връх“ (Vazov 1926, 12). В стиховете си, посветени на Мусала, поетът хвали природата и размишлява за вдъхновението, което тя, особено горските пейзажи, могат да предизвикват у художника. Това размишление е във връзка с една от темите, които характеризират книжовната продукция на Вазов: противопоставянето между природата и цивилизацията (Rakjovski 2023, 11), което предизвиква у човека състояние на физическото и умствено бездушие и преди всичко го лишава от вдъхновение. Според поета единственото решение на този екзистенциален проблем е пътешествието, което дава възможност на човека да възобнови непосредствената си връзка с природния свят (Vazov 1892, 81).
- Наблюдават се и други съответствия между стихосбирката и пътеписа – например в откъсите от „Великата рилска пустиня“, посветени на притока Друшлявица и на Илийна река. И стихотворенията “ Друшлявица“ и „В Илийна река“ (Vazov 1926, 15, 18), и прозаичните откъси, посветени на двете реки (Vazov 1892, 35, 71), изтъкват визуалните, слуховите и обонятелните впечатления, които Вазов събира по време на екскурзиите и нощите си при Рилския манастир.

[1] „*l'oceano di nebbia continuava a circondarmi, e noi rimanevamo soltanto un'isoletta, divisa dal resto del mondo […] all'improvviso mi parve veramente di essere appeso all'aria e di muovermi sugli abissi, una delle illusioni ottiche della nebbia*“ (Vazov 1892, 66–67).

[2] *„Кой е запалил тоя обширен лес? Вероятно, човеци неволно или нарочно – неизвестно. Но във всеки случай тук е сторено едно голямо престъпление против Бога“* (Vazov 1892, 72). *„Chi ha bruciato questa enorme foresta? Probabilmente degli uomini, involontariamente o di proposito, inconsciamente. Ma, ad ogni modo, qui è stato commesso un grande crimine contro Dio.”*

[3] *„Войска замръзнала от Великани сухи...“* (Vazov 1926, 9). *„Un esercito congelato di secchi giganti…”*

Lo sciabordio dei corsi d'acqua, illuminati dai raggi della luna, è descritto dall'autore delle due opere come una canzone malinconica che gli riporta alla mente dolci ricordi e sofferenze, mentre il profumo del geranio selvatico, di pino e di fieno si spande nell'aria.

Oltre ai punti di contatto con *V lonoto na Rila*, *Velikata rilska pustinja* contiene numerose riflessioni di carattere storico-culturale, antropologico, etnografico e naturalistico. Un esempio ne sono gli interi capitoli dedicati alla storia del monastero di Rila, che sembra procedere di pari passo con la storia bulgara[1], dal Primo impero bulgaro fino al Principato di Bulgaria. Tra le fonti per le sue riflessioni di carattere storico, Vazov riporta documenti come la lettera di Ivan Rilski allo zar Pietro, con cui il santo rifiuta i doni inviatigli dall'imperatore e lo esorta ad impegnarsi per raggiungere il Regno dei cieli, e la crisobolla dello zar Ivan Šišman (1379), con cui vengono conferiti al monastero numerosi possedimenti. Inoltre, citando la Vita di Ivan Rilski di Eutimio di Tărnovo, l'autore ha modo di narrare la travagliata storia della traslazione delle reliquie del santo, che da Serdica, l'attuale Sofia, giungono nel 1182 nel Regno di Ungheria come trofeo di guerra del re Bela III (1148- 1196), per poi ritornare a Serdica nel 1195 e giungere, in seguito, a Tărnovo sotto la dinastia degli Asenidi. Dopo la caduta del Secondo Impero bulgaro (1396), le reliquie di Ivan Rilski saranno restituite al monastero di Rila soltanto nel 1470 grazie a Mara Branković, moglie del sultano Murad II. Proseguendo con la sua ricostruzione storica, Vazov focalizza l'attenzione sull'importante ruolo che il monastero di Rila ha avuto nella costituzione di un comune senso di appartenenza presso i bulgari alla medesima comunità religiosa, culturale e "nazionale" durante il dominio ottomano nei Balcani. Infatti, grazie ai monaci di Rila, nei secoli della schiavitù ottomana migliaia di pellegrini poterono raggiungere il monastero, assistere alla liturgia celebrata in slavo ecclesiastico e ricordare i periodi più luminosi e le personalità più importanti della storia bulgara. Tra tali personalità, Vazov riserva particolare attenzione all'egumeno di Rila Neofit (1793-1881), autore del trattato *Opisanie na bălgarskija svešten Rilski manastir* (*Descrizione del santo bulgaro monastero di Rila*), una delle fonti di *Velikata rilska pustinja.* Come afferma il "patriarca della letteratura bulgara", a Neofit Rilski si attribuiscono la prima traduzione bulgara del Nuovo Testamento, la prima grammatica bulgara ed un dizionario slavo-greco (Vazov 1892, 24, 27-28, 39-40, 58).

Il racconto di viaggio si rivela anche una ricca fonte di materiale etnografico sulla regione montuosa della Rila e contribuisce così a tramandare quattro leggende su Ivan Rilski (cap. VII), la leggenda sull'origine del nome dello Smradlivo ezero (lago maleodorante, cap. XIV) ed un canto popolare (cap. XXIII). Desta interesse in particolare quest'ultimo, caratterizzato da un dialogo tra la Rila e un giovane: *il giovane dice al monte: / rimani con Dio, arrivederci, / o monte caro, di Rila massiccio! / col cuore offrici, o caro monte / dove la tua acqua bere, / dove la tua erba calpestare! / Il monte al giovane risponde: / vai con Dio, o giovane, / col cuore ti offro tutto: / l'erba e anche l'acqua / l'acqua scorre sempre come acqua / l'erba cresce sempre come erba. / Solamente una cosa non vi offro col cuore / i rami dei miei abeti che non spezziate / che delle conocchie non ne facciate / per andare per le sedjanke*[2] */ per darle alle ragazze*[3]*.* (Vazov 1892, 31, 54, 82-83).

[1] Come lo stesso Vazov (1892, 20) dirà del monastero "*неговата съдба върви паралелно със съдбата на Българския народ*". "Il suo destino va parallelamente al destino del popolo bulgaro".

[2] La *sedjanka* (dal verbo *sedja*, stare seduto) è un'antica forma di lavoro collettivo che coinvolgeva parenti, amici o confinanti e che aveva luogo di sera, prevalentemente durante l'autunno e l'inverno. Prendevano parte alla *sedjanka* giovani e ragazze in età da matrimonio che, mentre svolgevano le faccende domestiche, cantavano, si raccontavano leggende, indovinelli, fiabe e, talvolta, danzavano.

[3] *Юнак на гора говори: / оставай сбогом прощавай, / горо ле, Рила планино! / Халал ни струвай, горо ле, / дето ти вода пиехме, / дето ти трева тупкахме! / Гора юнаку отговаря: / иди си сбогом, юначе, / халал ти струвам всичкото: / тревата още водата – / водата тече пак вода, / тревата расте пак трева – / едно ви халал не струвам, / дето ми елхи кършехте, / че ги на хурки правехте / и по седянки ходехте / че ги на моми давахте* (Vazov 1892, 83).

Авторът описва шума на притока и на реката, осветени от блясъка на лунните лъчи, което възстановява в паметта му сладки спомени и тъги; мириса на бор, на горски здравец и на сено, който се носи във въздуха.

Освен това „Великата рилска пустиня" съдържа културно-исторически, антропологически и етнографски размишления за Рилската област и нейния манастир. Един пример за тази черта на пътеписа могат да бъдат главите на произведението, посветени на историята на Рилския манастир, която върви паралелно с българската история[1], от Първото българско царство до Княжество България. Източниците, от които се ползва Вазов за историческите си откъси, са писмото на Иван Рилски към цар Петър, в което светецът подтиква царя да мисли за Царството небесно, и Рилската грамота на цар Иван Шишман, с която са потвърдени дарения на обителта. Споменавайки Житието на св. Иван Рилски от патриарх Евтимий Търновски, Вазов излага пренасянето на мощите на светеца: по нареждане на крал Бела III (1148 – 1196 г.) от Сердика до Кралство Унгария през 1182 г. и отново в Сердика през 1195 г. и в Търново при Асеневци. След падането на Второто българско царство (1396 г.) мощите се връщат в Рилския манастир през 1470 г. благодарение на фермана на султана Мурад II. Освен това Вазов се съсредоточава върху ролята, която Рилският манастир играе в създаването на чувство на принадлежност на българите към еднаква религиозна, културна и езикова общност по време на османското владичество на Балканите.

Всъщност благодарение на рилските монаси поклонниците можели да стигнат до манастира и да присъстват на литургия на църковнославянски език.

Вазов описва и културната дейност на игумена Неофит Рилски (1793 – 1881), който пише очерка „Описание на българския свещен Рилски манастир", един от източниците на пътеписа „Великата рилска пустиня". Н. Рилски превежда Новия завет на български, издава първата българска граматика и един елинско-български речник (Vazov 1892, 24, 27 – 28, 39 – 40, 58).

„Великата рилска пустиня" е богат източник на етнографски материал за Рилската горска област. В пътеписа си авторът преписва четири предания за Иван Рилски (в 8. глава), преданието за названието на Смрадливото езеро (в 14. глава) и една интересна народна песен, в която Рила води диалог с едно момче: *„Юнак на гора говори: / оставай сбогом прощавай, / горо ле, Рила планино! / Халал ни струвай, горо ле, / дето ти вода пиехме, / дето ти трева тупкахме! / Гора юнаку отговаря: / иди си сбогом, юначе, / халал ти струвам всичкото: / тревата още водата– / водата тече пак вода, / тревата расте пак трева– / едно ви халал не струвам, / дето ми елхи кършехте, / че ги на хурки правехте / и по седянки ходехте / че ги на моми давахте[2]"* (Vazov 1892, 31, 54, 82 – 83).

[1] Самият Вазов (1892, 20) пише: *„неговата съдба върви паралелно със съдбата на българския народ"*.

[2] *„Il giovane dice al monte: / rimani con Dio, arrivederci, / o monte caro, di Rila massiccio! / col cuore offrici, o caro monte / dove la tua acqua bere, / dove la tua erba calpestare! / Il monte al giovane risponde: / vai con Dio, o giovane, / col cuore ti offro tutto: / l'erba e anche l'acqua / l'acqua scorre sempre come acqua / l'erba cresce sempre come erba. / Solamente una cosa non vi offro col cuore / i rami dei miei abeti che non spezziate / che delle canocchie non ne facciate / per andare per le sedjanke / per darle alle ragazze."*

Nel canto la natura, e in particolare la Rila personificata, pur offrendo generosamente al suo interlocutore ciò di cui ha più bisogno (acqua da bere ed erba soffice su cui viaggiare e con cui nutrire i cavalli), sembra ribellarsi all'azione distruttrice dell'uomo. A sostegno di tale interpretazione, lo stesso Vazov (1892, 83) ritiene che il canto esprima, seppur debolmente, una protesta della natura bulgara contro la sua distruzione.

Il capitolo XIII di *Velikata rilska pustinja* conferma quanto affermato da Rakiovski (2023, 14-15) sulla tendenza di Vazov a dare precise indicazioni geografiche del luogo di interesse naturalistico che l'autore intende descrivere. Secondo lo studioso, l'obiettivo principale dello scrittore sarebbe far uscire dall'anonimato il luogo di cui scrive, presentandolo al lettore già inserito in un preciso contesto geografico, socio-culturale e storico-economico. Si deve tenere a mente, inoltre, la natura ibrida del genere del racconto di viaggio che può assumere, come avviene proprio in *Velikata rilska pustinja*, i tratti di un saggio scientifico. Si osservi come Vazov disegna i precisi confini della regione della Rila all'inizio del capitolo XIII del *pătepis*:

> *"[…] la regione di Rila si estende ad Oriente fino alla valle del Beli Iskăr, dalle sue fonti presso il Demir-Kapija fino al punto in cui si fonde con il Černi Iskăr*[1]*. Invece, a Sud, essa comprende la catena montuosa che ha inizio dal monte Aj Gedik e termina a Occidente nelle vicinanze dell'antica cittadella di Stob, nelle sue terre, bagnate dalla Rila e dall'Ilina reka a nord, e dalla Bistrica macedone a Sud*[2]*".*

Il capitolo prosegue con una dettagliata descrizione delle caratteristiche orografiche, idrologiche e geologiche della regione, seguita da un elenco delle principali specie animali e vegetali che vivono nella Rila e dall'indicazione della fonte[3] da cui Vazov (1892, 45-47) estrapola tali informazioni.

Un ultimo grande filone tematico in *Velikata rilska pustinja* si lega al rapporto tra uomo e natura, che Vazov declina sia in termini di opposizione tra mondo naturale e mondo civilizzato, sia in termini di affinità del destino insensato che accomuna piante, animali e uomini e che sembra essere determinato da una natura apparentemente cieca. Uno dei passi in cui nel racconto di viaggio (cap. XXII) è sviluppata l'opposizione tra mondo incontaminato della natura e mondo civilizzato narra degli *juruci,* pastori di origine turca che Vazov incontra durante la sua gita presso il Kadiin Vrăh: "*nomadi, senza civilizzazione, senza patria, senza regole, senza catene. Che rimangano figli liberi e indomiti dei monti, incorrotti dall'avvelenata atmosfera sociale di chi ha fissa dimora. È confortante per l'uomo del XIX secolo, col cuore e l'anima traviati nelle false condizioni di una vita artificiale, incontrare talvolta, al di fuori della propria società, gente rimasta vicina alla natura ed estranea alle migliaia di stupide necessità inutili ed insensate, o alle invenzioni della nostra civiltà compiaciuta di sé"*[4]*.*

Durante la sua escursione presso il Bričebor (cap. XII), attraversando una foresta, Vazov riflette sul comune destino di tutti gli esseri viventi, soggetti, apparentemente, all'insensatezza della natura.

---

[1] Rispettivamente Iskăr Bianco (Beli Iskăr) e Iskăr nero (Černi Iskăr).

[2] "[...] *Областта на Рила отива на Исток до долината на Белия Искър – от изворите му при Демир-Капия до точката на съединяването му с Левия и Черния Искър – а на Юг тя обхваща Верига, що се захваща от Връха Ай-Гедик и свърша на Запад до стария градец Стоб, В полета ѝ, миена от Рила Река и Илина Река от Север, и от македонската Бистрица от Юг*" (Vazov 1892, 45).

[3] Georgiev, *Rilskata planina, Rodopite i tjahnata rastitelnost,* Sbornik za narodni umotvorenija, nauka i knižnina, 3-4, 1890-1891 (citato in Vazov 1892, 47).

[4] "*Номади, Без цивилизация, без отечество, без закони, без Вериги; нека си останат волни и неукротими синове на планините, непокварени от отровната социална атмосфера на постоянните жители. Утешително е за човека от XIX Век, с душа и сърце извратени В фалшивите условия на един изкуствен живот, да среща сегиз-тогиз, вън от своето общество, хора останали близко до природата и чужди на хилядите глупави ненужни и безразсъдни потребности, или измисли на нашата блазирана цивилизация…*" (Vazov 1892, 78).

В песента олицетворената Рила, въпреки че предлага вода и храна на момчето, с което води диалог, се бунтува против изтреблението си. Също според Вазов (1892, 83) в тази песен се изразява протестът на българската гора против унищожението на природата.

Както отбелязва Ракьовски (2023, 14 – 15), пътеписът е хибриден жанр, който понякога има характеристики на научния очерк. Според автора целта на Вазов е да изтръгне природния или социалния обект от неговата натурална анонимност и да го предаде на читателя обработен, поставен в определен контекст. Това се случва и с „Великата рилска пустиня" в началото в 13. глава, в която Вазов описва географското положение и границите на Рилската област:

> *[...] Областта на Рила отива на Изток до долината на Белия Искър – от изворите му при Демир-Капия до точката на съединяването му с Левия и Черния Искър – а на Юг тя обхваща Верига, що се захваща от върха Ай-Гедик и свърша на Запад до стария градец Стоб, в полета ѝ, миена от Рила Река и Илина Река от Север, и от македонската Бистрица от Юг"*[1] (Vazov 1892, 45).

След това в главата се описват геоложки, хидрографски и други характеристики на областта, нейната флора и фауна и се цитира източникът, който дава сведения за тези информации[2].

Последната голяма тема на пътеписа е връзката между човек и природа, която Вазов развива и като противопоставяне между природния свят и цивилизацията, и като обща съдба на всичките живи същества. Изглежда, че тази съдба е предопределена от сляпата природа и от безпорядъка.

Един от откъсите на пътеписа, които развиват темата на противопоставянето между природата и цивилизацията, се намира в 22. глава. В този кратък текст Вазов разказва за юруците, народът, който говори турски език и води номадски начин на живот в планинските области на Балканите. Вазов се запознава с двама пастири юруци, които той описва като *„номади, без цивилизация, без отечество, без закони, без вериги; нека си останат волни и неукротими синове на планините, непокварени от отровната социална атмосфера на постоянните жители. Утешително е за човека от XIX век, с душа и сърце извратени в фалшивите условия на един изкуствен живот, да среща сегиз-тогиз, вън от своето общество, хора останали близко до природата и чужди на хилядите глупави ненужни и безразсъдни потребности, или измислици на нашата блазирана цивилизация..."*[3] (Vazov 1892, 78).

В 12. глава Вазов размишлява за общата съдба на хората, животните и растенията.

---

[1] *„[…] la regione di Rila si estende ad Oriente fino alla valle del Beli Iskăr (dalle sue fonti presso il Demir-Kapija fino al punto in cui si fonde con il Černi Iskăr19). Invece, a Sud, essa comprende la catena montuosa che ha inizio dal monte Aj-Gedik e termina ad Occidente nelle vicinanze dell'antica cittadella di Stob, presso i suoi terreni, bagnati dal fiume Rila e dalla Ilina reka a nord, e dalla Bistrica macedone a Sud".*

[2] Георгиев, Ст. 1890. *Родопите и Рилската планина и нихната растителност*.

[3] *„Nomadi, senza civilizzazione, senza patria, senza regole, senza catene. Che rimangano figli liberi e indomiti dei monti, non intossicati dall'avvelenata atmosfera sociale di chi ha fissa dimora. È confortante per l'uomo del XIX secolo, col cuore e l'anima traviati nelle false condizioni di una vita artificiale, incontrare talvolta, al di fuori della sua società, gente rimasta vicina alla natura ed estranea alle migliaia di stupide necessità inutili ed insensate, o alle invenzioni della nostra civiltà compiaciuta di sé".*

Osservando dei pini sradicati dal vento, creati tanto alti e maestosi quanto con radici deboli e non sufficientemente ancorate al terreno, l'autore associa la loro triste sorte a quella degli uomini, a cui la natura, come ai pini, ha distribuito pregi e difetti in modo totalmente casuale. Tuttavia, Vazov cerca di trovare per sé e per i suoi lettori una risposta alla totale anarchia che sembra regolare l'universo: "*senza questa disarmonia, senza questa imprevedibilità, senza questo miscuglio di perfezioni e carenze in un unico e medesimo essere, la vita organica della natura avrebbe un moto automatico, rimarrebbe priva di quella lotta rinnovatrice, di cambiamenti e rivoluzioni che non solo costituiscono la realtà, ma forse anche il senso stesso della vita…*"[1].

Conclusioni

In conclusione, con *Velikata Rilska pustinja* e con *V lonoto na Rila*, Ivan Vazov traccia un dettagliato quadro della Rila e del suo monastero, descrivendo la regione da un punto di vista storico-culturale, etnografico, sociale, naturalistico e spirituale. È stata qui proposta un'analisi, pur sintetica, di *Velikata rilska pustinja* e delle caratteristiche principali del corpus di racconti di viaggio di Vazov, un autore purtroppo ancora poco noto in Italia. Infine, un'ultima volta, si darà la parola direttamente al poeta, che con il suo componimento intitolato "*Pri Rilskija manastir*" (Presso il monastero di Rila) dà inizio a *V lonoto na Rila*:

При Рилския манастир

Сега съм у дома. Наокол планини
и върхове стърчат; гори високи, диви
шумят; потоците, кристални и пенливи,
бучат – живот кипи на всичките страни.
Природата отвред, кат майка нежна същ,
напява ми песни, любовно ме пригръща.

Сега съм у дома. Над мен Еленин Връх
боде лазурний свод и мен при себе кани;
отсреща Бричебор ми праща здравий дъх
на своите ели и бори Великани;
а Царев Връх от юг издига се огромен
с плешивия си лоб и царския си спомен.

Сега съм у дома, сега съм в моя мир –
мир въжделен и драг. Тук волно дишамази,
по-светло чувствам; свещен, отраден мир
изпълня ми духът, от нов живот талази
нахлуват в мен, трептя от нови ощущенья,
от прясна сила, мощ и тайни песнопенья...

Сега съм у дома, сега съм пак поет –
във лоното на таз пустиня горска, свята;
разбирам на леса любовний тих привет,
на струите шума, на бездната мълвата.
Разменям тайна реч с земя и синий свод
и сливам се честит във техния живот.

Сега съм у дома, в сърцето съм на Рила.
Световните злини, тревоги са далеч –
за тях е тя стена до небеса турила –
усещам се добър, почти невинен Веч.
Духът ми се цери след жизнената битва,
вкушавам сладък мир във песни и молитва.

Presso il monastero di Rila

Ora sono a casa. Intorno monti
e vette si ergono, fitte foreste, selvagge,
risuonano, i ruscelli, cristallini e spumeggianti,
gorgogliano: la vita è in fermento in ogni dove.
La natura ovunque, come tenera madre,
mi sussurra canzoni, con amore mi abbraccia.

Ora sono a casa. Sopra di me il Monte del Cervo
punge la volta celeste e mi attira a sé.
Di fronte il Bričebor mi invia il profumo fresco
dei suoi abeti e pini maestosi,
mentre il Monte dello Zar da sud si erge possente
con la sua fronte spoglia e con la sua memoria imperiale.

Ora sono a casa, ora sono nel mio mondo:
un mondo agognato e caro. Qui io respiro libero,
mi sento più puro, una quiete sacra e gioiosa
mi riempie lo spirito, onde da una nuova vita
irrompono in me, tremo per sensazioni nuove,
per una forza pura, per la potenza e per segreti inni…

Ora sono a casa, ora sono di nuovo un poeta.
Nel grembo di quest'eremo montano, sacro.
Comprendo il silenzioso saluto amorevole del bosco,
il gorgoglio delle correnti, la voce degli abissi.
Scambio parole segrete con la terra e con la volta celeste
e mi unisco felice alla loro vita.

Ora sono a casa, sono nel cuore della Rila.
Le cattiverie mondane, le preoccupazioni sono lontane.
Tra loro e me essa ha posto una parete fino ai cieli.
Mi sento bene, quasi già puro.
Il mio spirito si risana dopo un'accesa battaglia,
assaporo una dolce quiete nei canti e nella preghiera.

[1] "*Без тая дизхармония, без тие ненадейности, без тоя смес от съвършенства и недостатки в една и съща твар, органическият живот в природата би имал автоматическо движение, би останал лишен от оная подновителна борба, промени и революции, които и съставляват същността, негли и смисъла на живота*..." (Vazov 1892, 43).

Гледайки как силният вятър е изкоренил боровете, които са толкова величествени, но имат и слаби корени, авторът свързва тъжната им съдба със съдбата на човечеството, на което природата раздава качества и недостатъци случайно, като на боровете. Авторът прави усилие да намери за себе и за читателите си противовес на анархията, която изглежда, че властва над Вселената: *„Без тая дисхармония, без тие ненадейности, без тоя смес от съвършенства и недостатъци в една и съща твар, органическият живот в природата би имал автоматическо движение, би останал лишен от оная подновителна борба, промени и революции, които и съставляват същността, негли и смисъла на живота...“* (Vazov 1892, 43).

Изводи

Във „В лоното на Рила“ и във „Великата рилска пустиня“ Вазов представя цялостна картина на Рила и на Рилския манастир, описвайки географските, културно-историческите, социалните и етнографските характеристики на областта. Тази беседа съдържа синтетичен анализ на „Великата рилска пустиня“ и на основните черти на корпус от пътеписи на Вазов, един автор, който, за жалост, остава малко известен в Италия. Ще приключа беседата с думите на самия Патриарх на българската литература от стихотворението му „При Рилския манастир“, с което започва „В лоното на Рила“:

При Рилския манастир

Сега съм у дома. Наокол планини
и върхове стърчат; гори високи, диви
шумят; потоците, кристални и пенливи,
бучат – живот кипи на всичките страни.
Природата отвред, кат майка нежна съща,
напява ми песни, любовно ме пригръща.

Сега съм у дома. Над мен Еленин Връх
боде лазурний свод и мен при себе кани;
отсреща Бричебор ми праща здравий дъх
на своите ели и бори Великани;
а Царев Връх от юг издига се огромен
с плешивия си лоб и царския си спомен.

Сега съм у дома, сега съм в моя мир –
мир въжделен и драг. Тук волно дишамази,
по-светло чувствам; свещен, отраден мир
изпълня ми духът, от нов живот талази
нахлуват в мен, трептя от нови ощущенья,
от прясна сила, мощ и тайни песнопенья...

Сега съм у дома, сега съм пак поет –
във лоното на таз пустиня горска, свята;
разбирам на леса любовний тих привет,
на струите шума, на бездната мълвата.
Разменям тайна реч с земя и синий свод
и сливам се честит във техния живот.

Сега съм у дома, в сърцето съм на Рила.
Световните злини, тревоги са далеч –
за тях е тя стена до небеса турила –
усещам се добър, почти невинен веч.
Духът ми се цери след жизнената битва,
вкушавам сладък мир във песни и молитва.

Presso il monastero di Rila

Ora sono a casa. Intorno monti
e vette si ergono, fitte foreste, selvagge,
risuonano, i ruscelli, cristallini e spumeggianti,
gorgogliano: la vita è in fermento in ogni dove.
La natura ovunque, come tenera madre,
mi sussurra canzoni, con amore mi abbraccia.

Ora sono a casa. Sopra di me il Monte del Cervo
punge la volta celeste e mi attira a sé.
Di fronte il Bričebor mi invia il profumo fresco
dei suoi abeti e pini maestosi,
mentre il Monte dello Zar da sud si erge possente
con la sua fronte spoglia e con la sua memoria imperiale.

Ora sono a casa, ora sono nel mio mondo:
un mondo agognato e caro. Qui io respiro libero,
mi sento più puro, una quiete sacra e gioiosa
mi riempie lo spirito, onde da una nuova vita
irrompono in me, tremo per sensazioni nuove,
per una forza pura, per la potenza e per segreti inni…

Ora sono a casa, ora sono di nuovo un poeta.
Nel grembo di quest'eremo montano, sacro.
Comprendo il silenzioso saluto amorevole del bosco,
il gorgoglio delle correnti, la voce degli abissi.
Scambio parole segrete con la terra e con la volta celeste
e mi unisco felice alla loro vita.

Ora sono a casa, sono nel cuore della Rila.
Le cattiverie mondane, le preoccupazioni sono lontane.
Tra loro e me essa ha posto una parete fino ai cieli.
Mi sento bene, quasi già puro.
Il mio spirito si risana dopo un'accesa battaglia,
assaporo una dolce quiete nei canti e nella preghiera.

Сега съм у дома. По часове, блаrат,
край бистрата река, при звучната песен,
мечтая ил чета... Ил кат орел надвесен
над бездните стоя, и моят ум фъркат
блуждае в хаоса, до господа отива,
на мирозданьето във тайните се Впива.

Сега съм у дома – не съм тук странен гост.
Природата Всегда, но буйната природа,
що пълни я живот, шум, песен и свобода,
бе моят идеал Величествен и прост
Поклон, скали, Води! Поклон, ели гигантски!
Вам, бездни, Висоти! Вам, гледки Великански!

Сега съм у дома – участник в рилский хор.
Аз тук не се родих – тук бих желал да тлея –
под горский Вечен шум – дълбока епопея –
и на Еленин Връх под Вечно будний Взор;
да имам гроб, подир живот-синджир теглила,
в Величествените обятия на Рила.

Ora sono a casa. Per ore, beato,
accanto al fiume cristallino, al suono di un canto melodioso,
sogno o leggo… o, come aquila levatasi
sugli abissi, mi ergo, e la mia mente alata
vaga nel caos, giunge fino al Signore,
penetra nei segreti della creazione.

Ora sono a casa. Non sono qui straniero.
La natura, la natura invero impetuosa,
che si riempie di vita, suoni, canti e libertà,
è sempre stata il mio semplice e grandioso ideale.
Salve, pareti rocciose, acque! Salve maestosi abeti!
A voi, abissi, vette! A voi, possenti vedute!

Ora sono a casa. Partecipo al coro di Rila.
Io qui non sono nato, qui vorrei spegnermi,
sotto l'eterno fruscio della foresta, profonda epopea,
e sotto lo sguardo eternamente vigile del Monte del Cervo.
Vorrei avere sepoltura, dopo aver trascorso
una vita incatenato dalle sofferenze,
nel grandioso abbraccio di Rila.



La baita "Ivan Vazov" a Rila / Хижа „Иван Вазов“ в Рила

Сега съм у дома. По часове, блаженат,
край бистрата река, при звучната песен,
мечтая ил чета... Ил кат орел надвесен
над бездните стоя, и моят ум фъркат
блуждае в хаоса, до господа отива,
на мирозданьето във тайните се Впива.

Сега съм у дома – не съм тук странен гост.
Природата Всегда, но буйната природа,
що пълни я живот, шум, песен и свобода,
бе моят идеал Величествен и прост
Поклон, скали, Води! Поклон, ели гигантски!
Вам, Бездни, Висоти! Вам, гледки Великански!

Сега съм у дома – участник в рилский хор.
Аз тук не се родих – тук бих желал да тлея –
под горский Вечен шум – дълбока епопея –
и на Еленин Връх под Вечно будний Взор;
да имам гроб, подир живот-синджир теглила,
В Величествените обятия на Рила.

Ora sono a casa. Per ore, beato,
accanto al fiume cristallino, al suono di un canto melodioso,
sogno o leggo… o, come aquila levatasi
sugli abissi, mi ergo, e la mia mente alata
vaga nel caos, giunge fino al Signore,
penetra nei segreti della creazione.

Ora sono a casa. Non sono qui straniero.
La natura, la natura invero impetuosa,
che si riempie di vita, suoni, canti e libertà,
è sempre stata il mio semplice e grandioso ideale.
Salve, pareti rocciose, acque! Salve maestosi abeti!
A voi, abissi, vette! A voi, possenti vedute!

Ora sono a casa. Partecipo al coro di Rila.
Io qui non sono nato, qui vorrei spegnermi,
sotto l'eterno fruscio della foresta, profonda epopea,
e sotto lo sguardo eternamente vigile del Monte del Cervo.
Vorrei avere sepoltura, dopo aver trascorso
una vita incatenato dalle sofferenze,
nel grandioso abbraccio di Rila.

Bibliografia / Цитирана литература

Arnaudov 2006: Arnaudov, M. Ivan Vazov i bălgarskata priroda. // *Velikata rilska pustinja*, I. Vazov, 489-516. Sofija: Zaharij Stojanov, 2006

Ċanev 2006: Ċanev, G. Pătepisite na Vazov. // *Velikata rilska pustinja*, I. Vazov, 517–540. Sofija: Zaharij Stojanov, 2006.

Ċaneva: Ċaneva, M. Ivan Vazov. *Rečnik na bălgarskata literatura sled Osvoboždenieto*. https://dictionarylit-bg.eu/Иван-Минчов-Вазов?sa=1 (consultato il giorno Marzo 17, 2024).

Dinekov 1980: Dinekov, P. *Bălgarski folklor*. Čast 1. Sofija: Bălgarski pisatel, 1980.

Getova 2020: Getova, E. Pătepis. // *Enciklopedija „Bălgarskoto văzraždane. Literatura*, Periodičen pečat, Literaturen život, kulturni središta“, 2020.

Minkov 2003: Minkov, Ċ. Ivan Vazov. // Biblioteka „Bălgarski pisateli“. Život– Tvorčestvo– Idei, ed. Mihail Arnaudov, 5–26. Varna: LiterNet, 2003.

Rakjovski 2023: Rakjovski, C. Pătepisite na Vazov. Bălgarski ezik i literatura 65, n. 1: 9–26, 2023.

Vazov 1926: Vazov, I. *V lonoto na Rila, Sinajska roza, Majska kitka. Sofija*: Biblioteka Ivan Vazov– Boris Vazov, 1926.

Vazov, Ivan, 2013a. *V nedrata na Rodopite*. Sofija: Proektorija.

Vazov, Ivan, 2013b. *Velikata rilska pustinja*. Sofija: Proektorija.

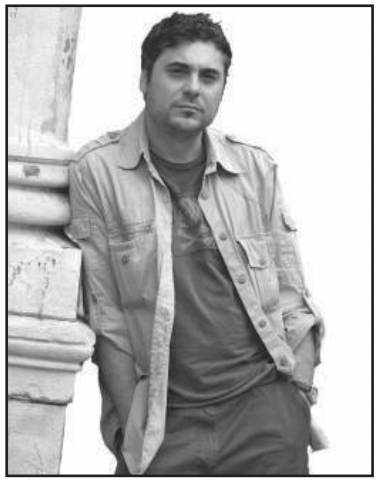
Vazov, Ivan, 1892. *Velikata rilska pustinja*. Sofija: Dăržavna pečatnica.

Vazov, Ivan, 1891. „Vpečatlenija v Rila“. In *Dennica*, ed. I. Vazov, 433–441.



Attilio Brunialti. Fotografia su placca di vetro (1869–1889). Realizzata da Eugène Pirou e custodita nella Bibliothèque nationale de France, département Société de Géographie

Атилио Бруниалти. Снимка върху стъклена плоча (1869 – 1889), изработена от Йожен Пиру. Съхранява се във Френската национална библиотека, департамент „Географско общество“



Alek Popov in Italia, 18.04.2011

Алек Попов в Италия, 18.04.2011

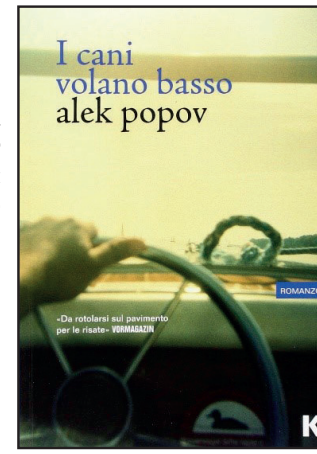


Monumento a Ivan Vazov a Roma, scultore Veličko Minekov

Паметникът на Иван Вазов в Рим, скулптор Величко Минеков

I cani volano basso – traduzione dal bulgaro Sybille Kirchbach, Keller Editore, 2013

Черната кутия [Кучетата летят ниско], превод от български на италиански Сибиле Кирхбах, издателсво „Келер“, 2013





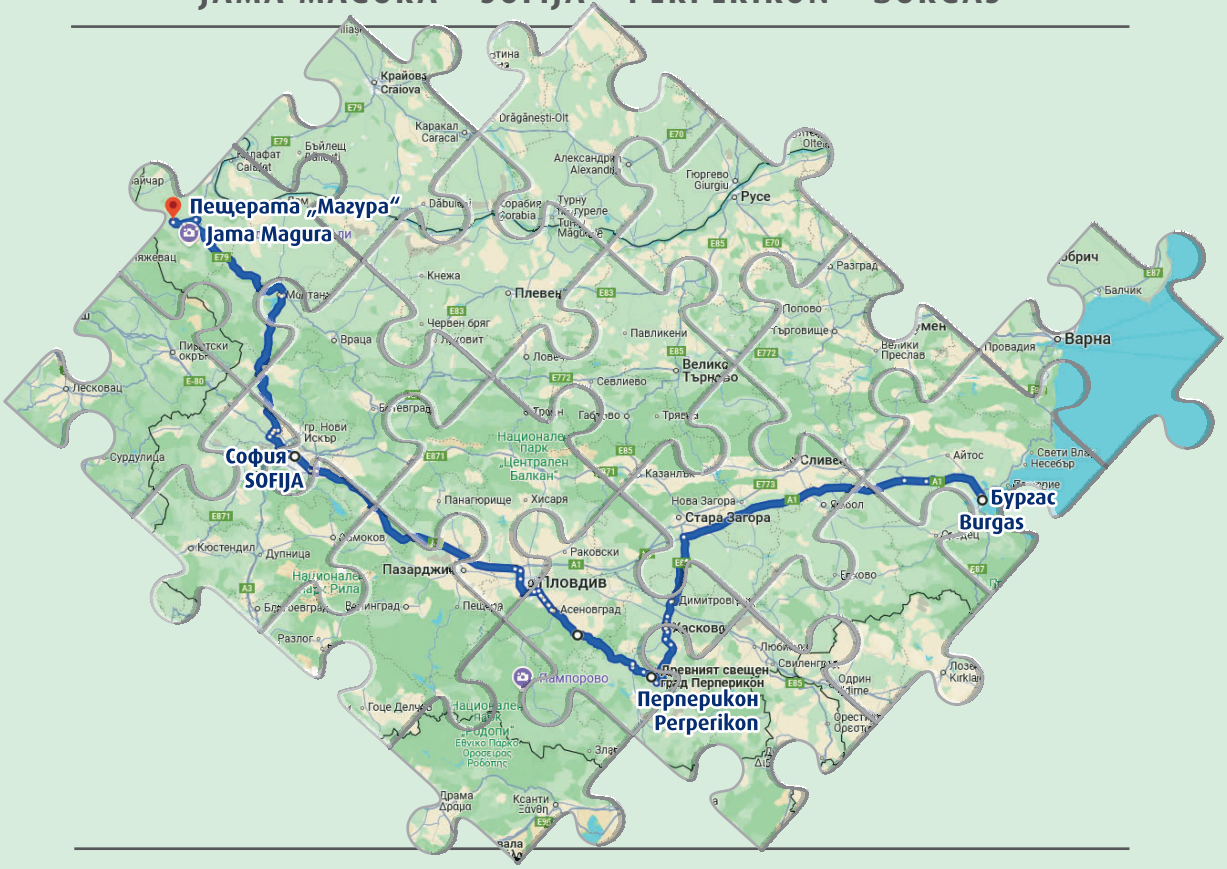
26 maggio 2022 Festival Internazionale di letteratura a Venezia “Incroci di civiltà”. Nella foto: Iliyana Krapova e Alessandro Raveggi conversano con Georgi Gospodinov

26 май 2022, Венеция Международен литературен фестивал „Кръстопът на цивилизации“. На снимката: Илияна Кръпова и Алесандро Раведжи разговарят с Георги Господинов

Univerza v Ljubljani

UTRINKI IZ BOLGARSKE KNJIŽEVNOSTI, KI SO MIGRIRALI PO EVROPI (MITOLOGIJA JAME – GLEDALIŠČE GORE – POEZIJA MORJA)

JAMA MAGURA – SOFIJA – PERPERIKON – BURGAS



ПЕЩЕРАТА „МАГУРА“ – СОФИЯ – ПЕРПЕРИКОН – БУРГАС

БЪЛГАРСКИ ЛИТЕРАТУРНИ СЮЖЕТИ И ТЯХНАТА ЕВРОПЕЙСКА МИГРАЦИЯ (МИТОЛОГИЯТА НА ПЕЩЕРАТА – ТЕАТЪРЪТ НА ПЛАНИНАТА – ПОЕЗИЯТА НА МОРЕТО)

Люблянски университет

EKIPA

Znanstveni vodja:
prof. dr. Ljudmil Dimitrov (SU "Sv. Kliment Ohridski")

Udeleženci:
Maja Kovač (Univerza v Ljubljani),
Andraž Stevanovski (Univerza v Ljubljani),
Venislav Nikolaev Vasilev (SU "Sv. Kliment Ohridski")

KONCEPT POTI

Cilj poti je združiti in izraziti tri različna obdobja skupne kulturne dediščine in umetniških iskanj Bolgarov in Slovencev – tisto, kar nas povezuje kljub političnim, ideološkim, etničnim, verskim in drugim delitvam skozi stoletja.

Prvo obdobje sega v prazgodovinsko dobo – v začetek življenja in prve kulturne dejavnosti jamskih ljudi (upodobitve za bolgarsko geografsko širino netipičnih živali v jami Magura in starodavno živo bitje v Postojnski jami – človeška ribica) ter na tej podlagi nastale mite in legende, ki so trajno našli mesto v ljudski in avtorski literaturi.

Drugo obdobje predstavlja vodna širjava – morje – hkrati strašljiva naravna sila in romantična utopija, ki je hkrati najdaljša (v dobesednem pomenu) in najkrajša (v poeziji) pot med nami. Kot primer je izbran pesnik Hristo Fotev, katerega ustvarjanje je neločljivo povezano z Burgasom in morjem, ter iskanje njegovih analogov ali antipodov v slovenski liriki.

Tretje obdobje je gledališče – kultivirano preoblikovanje mitov in legend iz jam in morja v visoki scenski diskurz. Kot primer je izbrana predstava Orfej svetovno priznanega slovenskega režiserja Jerneja Lorencija v Narodnem gledališču Ivan Vazov v Sofiji. Zanimanje za to predstavo je spodbudil nenavaden režiserski zunanji pogled na našo mitologijo in narodno psihologijo.

TOPOS:
JAMA MAGURA

MAJA KOVAČ

KULTURNA RAZSEŽNOST KRAŠKIH JAM V BOLGARIJI IN SLOVENIJI: OD PODOBE DO BESEDILA

Jame kot naravne znamenitosti so v središču številnih mitov, legend in umetniških upodobitev skozi čas, ki odražajo bogato kulturo in zgodovinsko pomembnost teh krajev. Ta članek se osredotoča na analizo in primerjavo med jamo Magura v Bolgariji, znano po svojih stenskih poslikavah, in Postojnsko jamo v Sloveniji, ki slovi po legendi o zmaju in človeški ribici.

ЕКИП

Научен ръководител:
Проф. д.ф.н. Людмил Иванов Димитров (СУ „Св. Климент Охридски“)

Участници:
Мая Ковач (Люблянски университет),
Андраж Стевановски (Люблянски университет),
Венислав Николаев Василев (СУ „Св. Климент Охридски“)

КОНЦЕПЦИЯ НА МАРШРУТА

Целта на маршрута е да събере и изяви три различни периода от общото културно наследство и художествени търсения на българите и словенците – онова, което ни обединява въпреки политическите, идеологически, етнически, верски и други разделения през вековете.

Първият период датира от предисторическата епоха – зараждането на живота и първата културна дейност на пещерните хора (изображенията на несвойствени за българската географска ширина животни в пещерата Магура и древното живо същество в пещерата Постойна – човешката риба) и възникналите на тази основа митове и легенди, трайно настанили се в народната и авторска литература.

Вторият период е водната шир – морето – едновременно плашеща стихия и романтическа утопия, което е най-дългият (в буквални смисъл) и най-кратките (в поезията) път между нас. За пример е избран поетът Христо Фотев, чието творчество неизменно свързваме с Бургас и морето и се търсят негови аналози или антиподи в словенската лирика.

Третият период е театърът – културното премоделиране на митовете и легендите от пещерите и морето във високия сценичен дискурс. Като пример е избран спектакълът „Орфей“ на световноизвестния словенски режисьор Йерней Лоренци в Народния театър „Иван Вазов“ в София. Интересът към това представление е предизвикан от интригуващия поглед отвън към нашата митология и народопсихология.

ТОПОС:
ПЕЩЕРАТА „МАГУРА“

МАЯ КОВАЧ

КУЛТУРНОТО ИЗМЕРЕНИЕ НА КАРСТОВИТЕ ПЕЩЕРИ В БЪЛГАРИЯ И СЛОВЕНИЯ: ОТ ИЗОБРАЖЕНИЕТО ДО ТЕКСТА

Преводач: проф. д.ф.н. Людмил Димитров

Пещерите като природни забележителности са в центъра на много митове, легенди и художествени изображения през времето; те отразяват богатата култура и историческата значимост на тези места. Настоящата статия се фокусира върху анализа и сравнението между пещерата Магура в България, известна със своите рисунки, и пещерата Постойна в Словения, известна с легендата за змея и човешката риба.

Jamske poslikave v Maguri in njihova kulturna vloga

Jama Magura, ki se nahaja blizu mesta Belogradčik v severozahodni Bolgariji, je bila leta 1984 uvrščena na Unescov preizkusni seznam svetovne dediščine, saj se ponaša ne le z idealnimi pogoji vlažnosti, ki blagodejno vplivajo na astmatike in služijo za staranje posebnih sort vina, pač pa gre tudi za eno najpomembnejših arheoloških najdišč v regiji in širše. Stene jame so namreč bogato okrašene s številnimi prazgodovinskimi risbami, ki datirajo v obdobje med 8000 in 1200 pred našim štetjem. Jamske poslikave vsebujejo več kot 700 slik, ki prikazujejo široko paleto scen, vključno z lovskimi prizori, plesnimi rituali, boji in celo koledarjem.

Če upoštevano konstelacijo elementov na poslikavah, lahko v glavnem prepoznamo prizore plesa, lova in parjenja. Na sliki 1 vidimo najbolj znan in prepoznaven fragment iz jame. Sestavljen je iz dveh vrst, v prvi je ples, v drugi pa lov. Med njimi lahko določene podobe zlahka prepoznamo. Vidimo štiri lovce s tipično opremo, kot so lok, kopje in ščit, sledijo pa živali: človeka ob nogi spremlja pes, udomačena vrsta, ki prav tako pripomore pri lovskem podvigu, na drugi strani pa so jelen in druge divje živali, celo ogromne ptice, ki spominjajo na noja, ali bitje, ki bi ga označili za dinozavra. Skratka, nasploh razlikujemo tipične lastnosti posameznih živalskih vrst, denimo sesalcev, plazilcev, ptic, vendarle pa upodobitve presegajo poznane zoomorfne kombinacije in družijo tudi konjske postave z levjimi šapami in kačjim repom ipd.

Poleg vizualnega prikaza vsakdanjega življenja bronastodobnih skupnosti jamske risbe v Maguri nosijo tudi globoko simboliko, ki je še danes predmet razprav med arheologi, umetnostnimi zgodovinarji in antropologi. Upodobitve, kot so plesi in lovski prizori, so pogosto povezane z obredi in verovanji, ki so omogočali duhovni stik z nadnaravnimi silami. Nekateri strokovnjaki interpretirajo te risbe kot nekakšne predhodnike pisave – simbolični jezik, ki je izražal kolektivni spomin in znanje skupnosti. Na primer, prizori, ki prikazujejo plesne rituale, bi lahko simbolizirali obrede prehoda ali praznovanja, povezana z menjavo letnih časov.

Poseben pomen ima tako imenovani sončni koledar, ki je sestavljen iz nizov simbolov, za katere predvidevamo, da gre za sledenje sončnemu ciklu. Kompleksna upodobitev dokazuje, da so starodavne skupnosti imele razvita astronomska znanja, ki so jih uporabljale za orientacijo v naravi in načrtovanje kmetijskih dejavnosti.

Poleg realističnih upodobitev živali in ljudi so v jamah prisotni tudi elementi fantazijske ikonografije, ki združujejo značilnosti različnih vrst. Denimo, kombinacije konjskih teles z levjimi šapami ali kačjimi repi lahko interpretiramo kot vizualizacije mitoloških bitij ali duhovnih zaščitnikov skupnosti. Ti fantazijski elementi ne le razkrivajo bogato domišljijo avtorjev, temveč tudi omogočajo vpogled v njihovo dojemanje sveta, kjer so naravne in nadnaravne sfere neločljivo povezane.

Analiza materialov in tehnik, uporabljenih pri ustvarjanju risb, je pokazala, da so starodavni umetniki uporabljali naravne pigmente, pridobljene iz mineralov, kot so oker, hematit in apnenčaste spojine. S tehnično dovršenostjo in sposobnostjo upodobitve gibanja so ti ustvarjalci izrazili tako umetniško nadarjenost kot tudi globoko razumevanje narave in okolja, v katerem so živeli.

Пещерните рисунки в Магурата и тяхната културна роля

Пещерата Магура, която се намира близо до Белоградчик в Северозападна България, е включена през 1984 г. в списъка на световното наследство на ЮНЕСКО, тъй като се отличава не само с идеални условия на влажност, благоприятни за астматиците и служещи за отлежаване на специални видове вина, но и като едно от най-важните археологически находища в региона и извън него. Стените на пещерата са богато украсени с множество праисторически рисунки, датиращи от периода между 8000 и 1200 г. пр. Хр. Пещерните рисунки съдържат повече от 700 изображения, които показват широко разнообразие от сцени, включително ловни, танцови ритуали, битки и дори календар.

Ако вземем предвид конфигурацията на елементите в рисунките, можем основно да разпознаем сцени на танци, лов и чифтосване. На изображение 1 виждаме най-известния и разпознаваем фрагмент от пещерата. Той е съставен от два реда: в първия е танц, а във втория – лов. В тях можем лесно да разпознаем определени фигури: виждаме четирима ловци с типична екипировка като лък, копие и щит, последвани от животни: човек е придружаван от куче, опитомено животно, което също помага в лова. От отсрещната страна се виждат елен и други диви животни, дори огромни птици, напомнящи на щраус, или същество, което бихме могли да определим като динозавър. Накратко, можем да различим типични характеристики на отделните животински видове като бозайници, влечуги и птици, но изображенията надхвърлят познатите зооморфни комбинации и съчетават конски тела с лъвски лапи и змийска опашка, и други подобни.

Освен визуалното представяне на всекидневието на общностите от бронзовата епоха рисунките в пещерата Магура носят и дълбока символика, която продължава да е предмет на обсъждания сред археолози, изкуствоведи и антрополози. Изображенията като танци и ловни сцени често се свързват с ритуали и вярвания, които са осигурявали духовна връзка със свръхестествени сили. Някои специалисти възприемат тези рисунки като своеобразни предходници на писмеността – иносказателен език, изразявал колективната памет и знанията на общността. Например сцените, изобразяващи ритуални танци, биха могли да насочват към преходни обреди или празненства, свързани със смяната на сезоните.

Особено значение има така нареченият слънчев календар, съставен от редица символи, за които се предполага, че са следвали соларния цикъл. Цялостното изображение доказва, че древните общности са имали развити астрономически познания, които са използвали за ориентация в природата и планиране на селскостопанските дейности.

Освен реалистичните изображения на животни и хора, в пещерите се срещат и елементи на фантастични иконографии, комбиниращи елементи от различни видове. Например съчетанията от тела на коне с лапи на лъвове или змийски опашки могат да се интерпретират като визуализация на митологични същества или духовните пазители на общността. Тези фантастични елементи не само разкриват богатото въображение на авторите, но дават представа и за тяхното възприемане на света, според което природните и свръхестествените сфери са неразделно свързани.

Анализът на материалите и техниките, използвани за създаването на рисунките, показва, че древните художници са използвали естествени пигменти, получени от минерали като охра, хематит и варовикови съединения. С техническото си майсторство и способността за изобразяване на движение тези творци демонстрират не само талант, но и дълбоко разбиране за природата и средата, в която са живели.

Vse to kaže na izjemno plodno domišljijo nekdanjega človeka, ki je s svojim likovnim izražanjem pustil sled, kar pa odraža ne le tedanjo dejanskost, temveč tudi razsežnosti človeškega uma. Prav tako poslikave kažejo na kompleksnost družbene organizacije, saj prikazujejo ljudi v različnih dejavnostih in družbenih vlogah. Obenem pa ne prikazujejo le ljudi in njihovih dejavnosti, temveč tudi številne živalske vrste, med katerimi je najpogostejši motiv netopirja, ki so tudi stalni prebivalci jame. Te upodobitve (poleg drugih, npr. fosilnih ostankov) dajejo ključne informacije o biotski raznolikosti in okoljskih razmerah tistega časa. Znanstveniki lahko skozi te umetniške upodobitve pridobijo vpogled v pretekla ekosistemska stanja in človekovo interakcijo z naravnim okoljem. Vsebina magurskih poslikav ni le umetniške narave, ampak ponuja tudi vpogled v vsakdanje življenje in duhovne prakse ljudstev, ki so v bronasti dobi naseljevali to območje. Gre za pomemben dokaz o duhovnem in religioznem življenju nekdanjih skupnosti. Upodobitve plesnih ritualov in ceremonij odražajo verovanja v nadnaravne sile in so bile del obredov, ki so jih izvajali za doseganje različnih ciljev, kot so plodnost, uspešen lov ali zaščita pred zlimi duhovi. Jamske poslikave iz Magure danes služijo kot pomemben vir za znanost, izobraževanje, kulturo in turizem ter privabljajo obiskovalce in raziskovalce iz celega sveta. Učijo nas o zgodovinski in kulturni dediščini regije ter spodbujajo spoštovanje in ohranjanje dragocenih ostalin.

Postojnska jama in ljudske predstave o njej

Postojnska jama, ena izmed najbolj znanih turističnih atrakcij v Sloveniji, je znana po svoji izjemni kraški pokrajini, obsežnih jamskih sistemih in bogati zgodovini raziskovanj. Njena odkritja segajo v 17. stoletje, vendar je pridobila mednarodni sloves v 19. stoletju, ko so začeli sistematično raziskovati in dokumentirati njene jamske rove.

Jamski sistem, dolg več kot 24 kilometrov, ponuja domovanje številnim endemičnim živalskim vrstam, med katerimi je znamenita človeška ribica ali proteus. To nenavadno in redko živo bitje je repata dvoživka (Proteus anguinus) in edini evropski vretenčar, prilagojen na jamsko okolje. Koža je brez pigmenta, oči pa zakrnele in prerasle s kožo, saj živi v popolni temi. Namesto vida so dobro razviti drugi čuti, z elektroreceptorji denimo dobro zaznava tudi spremembe magnetnega polja. Poleg tega ima dva para kratkih nog, ki sta daleč narazen, zraste pa do 30 cm in je tako največja jamska žival na svetu.

Podzemni svet je za človeka že sam po sebi nenavaden, vir neznanega, skrivnostnega, ne popolnoma raziskanega, kar buri domišljijo. Še posebej pa k tem predstavam pripomorejo posebni elementi, kot so kraški pojavi ali posebne živalske vrste. Mednje nedvomno prištevamo človeško ribico, ki je redka dvoživka, avtohtona kraška žival, v celoti zavezana temi in največja izključno jamska žival. Zaradi naštetih dejavnikov je človeštvo razvilo specifičen odnos do podzemnega sveta, zaznamovan s strahospoštovanjem. V tem smislu se v mitološkem izročilu pogosto jama pojavlja kot prostor stika z drugim svetom, v katerem vladajo temne sile in bivajo nevarna bitja.

V slovenski kulturi zavzema posebno mesto Postojnska jama, v kateri naj bi bil – namesto relativno drobne človeške ribice − nastanjen legendarni zmaj. Pripovedka, prvič zabeležena v 19. stoletju, govori o zmaju, ki je teroriziral lokalno prebivalstvo, dokler ga ni premeteni pastirec z apnenim trikom premagal. V zgodbi nastopa preprost kmečki fant, tj. pastir Jakob, ki je izvedel za zmajevo tiranijo in se odločil, da ga bo premagal. Premišljeno je uporabil živo apno, ki, ko pride v stik z vodo, povzroči močno kemično reakcijo.

Всичко това показва изключително плодотворното въображение на древния човек, който със своето метафорично изразяване е оставил следа, отразявайки не само реалността на своето време, но и измеренията на човешкия ум. Също така рисунките демонстрират сложността на социалната организация, тъй като изобразяват индивиди в различни дейности и обществени роли. Освен това те не показват само хора и техните занимания, но и множество животински видове, сред които най-често прилепът, също постоянен обитател на пещерата. Тези изображения (заедно с други като например фосилни останки) предоставят ключова информация за биологичното разнообразие и екологичните условия по онова време. Чрез тези художествени изображения учените могат да получат представа за миналите екосистеми и взаимодействието на човека с природната среда. Съдържанието на рисунките в Магурата не е само фикционално, но предлага и поглед към всекидневния живот и надбитовите практики на народите, обитавали този район през бронзовата епоха. Това е важен доказателствен материал за духовния и религиозен живот на древните общности. Изображенията на ритуали и церемонии отразяват вярата в свръхестествени сили и са били част от обреди, извършвани за постигане на различни цели като плодородие, успешен лов или защита от зли духове. Днес пещерните рисунки на Магурата служат като важен източник за науката, образованието, културата и туризма, привличайки посетители и изследователи от целия свят. Те ни дават сведения за историческото и културното наследство на региона и ни насърчават да уважаваме и опазваме тези ценни останки.

Постойнската пещера и хорските представи за нея

Постойнската пещера, една от най-известните туристически атракции в Словения, е прочута със своите впечатляващи карстови образувания, обширни системи от подземни галерии и богатата си история на изследвания. Открита е през 17-ти век, но придобива международна слава през 19-ти век, когато започват систематични изследвания и документиране на нейните галерии.

Пещерната система, дълга над 24 километра, е дом на множество ендемични животински видове, сред които е известната човешка риба или протеус. Това необичайно и рядко същество е опашато земноводно (Proteus anguinus) и е единственият европейски гръбначен организъм, адаптиран към пещерна среда. Кожата му е лишена от пигмент, а очите са закърнели и покрити с кожа, тъй като живее в пълна тъмнина. Вместо зрението има добре развити други сетива, включително електрорецептори, които му позволяват да усеща промени в магнитното поле. Протеусът е с два чифта къси крака, които са разположени на разстояние един от друг, достига дължина до 30 см и е най-голямото пещерно животно в света.

Подземният свят сам по себе си е необичаен източник на неизвестното, мистериозното и непълно изследваното за човека, което възбужда въображението. Особено тези представи се подсилват от специфични елементи като карстови явления или редки животински видове. Заради подобни фактори човечеството е развило специфично отношение към подземния свят, белязано със страхопочитание. В този смисъл в митологичната традиция пещерата често се появява като място на контакт с другия свят, където властват тъмни сили и обитават опасни същества.

В словенската култура Постойнската пещера заема специално място, където вместо сравнително малката човешка риба е бил настанен легендарен змей. Легендата, записана за първи път през 19-ти век, разказва за змей, тероризирал местното население, докато хитър пастир не го побеждава с трик с вар. Героят на историята е обикновено селско момче, пастирът Якоб, който научил за тиранията на змея и решил да го унищожи. Умело използвал негасена вар, предизвикваща силна химическа реакция при контакт с вода.

Spretno je napolnil mrtvo žival z apnom in jo nastavil kot vabo za zmaja. Ko je zmaj požrl z apnom napolnjeno žival, je zaradi reakcije apna z vodo v zmajevem želodcu prišlo do eksplozije, ki je zmaja uničila. Tako slovstvo črpa elemente iz dejanske okolice in opozarja pred nevarnostjo prisotnih predmetov, bitij in snovi. Povedka ni le folkloristična zanimivost, je poučno gradivo, v katerem se odraža tema boja med dobrim in zlim, pri čemer pa zmaj v Postojnski jami simbolizira naravne sile, ki jih je mogoče ukrotiti samo z iznajdljivostjo, znanjem in pogumom. Lokalna skupnost je namreč zmaja videla kot manifestacijo strahu in negotovosti, njegovo premagovanje pa kot simbolično zmago človeškega duha nad naravnimi grožnjami.

Pripovedka o zmaju ima pomemben vpliv na lokalno kulturo in turizem. Postojnska jama na jugozahodu Slovenije je drugi največji jamski sistem v Sloveniji, raziskanih je kar 24 kilometrov, od tega pa je za obiskovalce dostopnih 5 kilometrov poti, delno celo z jamskim vlakom, proga pa je leta 1872 postala prva jamska železnica. Postojnska jama je sicer med najbolj obiskanimi slovenskimi znamenitostmi, folklorna dediščina pa to tradicijo še krepi. Folklorni zmaj oz. biološka posebnost človeška ribica v Postojnski jami je postal simbol lokalne identitete in ponos, ki se odraža v različnih kulturnih manifestacijah, kot so vodeni ogledi, predstave in radijske igre, ki navdihujejo obiskovalce in domačine.

Miti in legende o kraških jamah: simbolika in kulturni pomen

Kraške jame so skozi zgodovino pogosto nastopale kot prizorišča mitov in legend, kar dokazuje njihovo pomembno vlogo v kolektivnem spominu.

Podzemni svet, zlasti v slovanski in balkanski tradiciji, simbolizira stik z drugim svetom, pogosto onostranstvom in posmrtnim življenjem, kot je to izkusil starogrški junak Orfej v iskanju ljubljene Evridike (za več glej Venev v isti monografiji).

Magura in Postojnska jama sta emblematična primera, kako so si ljudje razlagali pojave in pripisovali pomen tem skrivnostnim krajem. V primeru Magure ni ohranjenih pripovedi, a risbe same po sebi sugerirajo bogat simbolni svet. Prizori lova in plesov so najverjetneje odraz obredov, s katerimi so ljudje priklicevali srečo ali iskali zaščito pred naravnimi silami. Zlasti netopir, ki se pogosto pojavlja na poslikavah, v mnogih kulturah simbolizira prehod med svetovi – med zunaj in notri, svetlobo in temo, življenjem in smrtjo.

Na drugi strani pa se Postojnska jama ponaša z živahnim izročilom, pri čemer izstopa legenda o zmaju. Ta zgodba ni le folklorna zanimivost, temveč nosi širše sporočilo o človeškem soočanju z neznanim. Zmaj kot simbol naravnih sil, ki jih je mogoče premagati le z bistroumnostjo, odraža mitološki arhetip.

Poleg tega legenda o zmaju v Postojnski jami vstopa v dialog z drugimi evropskimi miti o zmajih, kot so krščanske legende o sv. Juriju, ki premaga zmaja, ali grški miti o Ladonu, ki varuje zlata jabolka. Skratka, vsi zajemajo podobno simboliko zmajev kot varuhov dragocenih dobrin in kot ovire, ki jih mora junak premagati, da doseže določen cilj. Ti miti učijo o vrednotah poguma, vztrajnosti in nenazadnje premišljenosti ali iznajdljivosti, kar so pogosto cenjene lastnosti posameznikov.

Той напълнил мъртво животно с вар и го поставил като примамка за змея. Когато змеят го погълнал, реакцията между варта и водата в стомаха му предизвикала експлозия, която го унищожила. Тази приказка черпи елементи от действителността и предупреждава за опасностите от някои истински предмети, същества и вещества. Легендата не е просто фолклорна измислица, а и поучителен материал, който отразява темата за борбата между доброто и злото, като змеят в Постойнската пещера символизира природните сили, които могат да бъдат укротени само с изобретателност, знания и кураж. За местната общност той е визуализация на страх и несигурност, а побеждаването му – символичен триумф на човешкия дух над природните заплахи.

Легендата за змея оказва значително влияние върху местната култура и туризма. Постойнската пещера, разположена в Югозападна Словения, е втората по големина карстова система в страната, от които са проучени 24 километра, 5 от тях са достъпни за посетители, а една част може да се разглежда с интериорния влак. През 1872 година железопътната линия в пещерата става първата пещерна железница в света. Обектът е сред най-посещаваните туристически атракции в Словения, а фолклорното наследство допълнително засилва тази традиция. Фолклорният змей и биологичната уникалност на човешката риба в Постойнската пещера са се превърнали в символ на местната идентичност и гордост, което намира израз в различни културни прояви: организирани обиколки, представления и радиопиеси, вдъхновяващи както посетителите, така и местните жители.

Митове и легенди за карстовите пещери: символика и културно значение

Карстовите пещери през вековете често са били извор на митове и легенди, което доказва тяхната важна роля в колективната памет.

Подземният свят, особено в славянската и балканската традиция, символизира връзка с отвъдното, често със задгробния живот, както се случва с древногръцкия герой Орфей, търсейки любимата си Евридика (повече по темата виж: Василев в беседата му от същия маршрут).

Магура и пещерата Постойна са емблематични примери за това как хората са си обяснявали природни явления и са придавали значение на тези мистериозни места. За Магурата не са запазени разкази, но самите рисунки подсказват богат символичен свят. Ловните сцени и танците най-вероятно отразяват ритуали, с които хората са призовавали щастието си или са търсели защита от природните стихии. Особено прилепът, който често се появява в изображенията, в много култури символизира преход между световете – между външното и вътрешното, светлината и тъмнината, живота и смъртта.

От друга страна, Постойнската пещера се гордее с живо предание, като най-известна е легендата за змея. Тази история не е просто фолклорен куриоз, а носи по-широко послание за човешкия сблъсък с неизвестното. Змеят като символ на природните сили, които могат да бъдат победени само с изобретателност, отразява митологичен архетип.

Освен това споменатата легенда в Постойна се вписва в диалог с други идентични европейски митове като християнските легенди за св. Георги, който побеждава змея или гръцките митове за Ладон, пазител на златните ябълки. Накратко казано, всички тези истории съдържат сходна символика – змейовете като пазители на скъпоценни блага и като препятствия, които героят трябва да преодолее, за да постигне определена цел. Тези митове учат на качества като смелост, упоритост и най-вече съобразителност, находчивост и изобретателност, които често са високо ценени, ако човек ги притежава.

Sodobna vloga teh zgodb sega še dlje, s seboj nosijo tudi pragmatični naboj. Ne le da bogatijo kulturno dediščino in identiteto regije, temveč tudi spodbujajo turizem ter povezujejo obiskovalce z globljimi plastmi lokalne zgodovine. Vodeni ogledi in interpretacije legend omogočajo, da obiskovalci najprej raziskujejo naravne pojave, nato pa tudi razmišljajo o sporočilu in pomenu teh zgodb v današnji družbi.

Zaključek

Kraške jame so nasploh izjemen naravni pojav, ki privablja in navdušuje obiskovalce z vsega sveta. Nemalokrat so tesno prepletene z lokalno skupnostjo, tako lahko v njih ali o njih naletimo na marsikatero poučno gradivo. V Bolgariji je s tega vidika ključnega pomena jama Magura, v kateri so ohranjene številne stenske poslikave iz bronaste dobe. Na okoli osem tisoč let starih stvaritvah so s številnimi živalskimi elementi upodobljeni prizori lova, plesa, paritve in obredov. Sicer pa so kraški pojavi gosto nanizani na območju Slovenije, med njimi nedvomno izstopa Postojnska jama, v kateri prebiva največja jamska žival, človeška ribica. Pripovedka o zmaju v Postojnski jami pa je več kot le zgodba; je del širše kulturne in naravne dediščine Slovenije, v povedki pa se razkriva več plasti simbolike in pomena, ki odsevajo odnos med človekom in naravo ter poudarjajo človekove sposobnosti premagovanja težav s pogumom in iznajdljivostjo.



1. Fragment iz Magure, interpretiran kot prizor lova

Фрагмент от Магурата, интерпретиран като ловна сцена



2. Sončni koledar – skalna slika v jami Magura

Слънчев календар – скална рисунка в пещерата Магура



3. Človeška ribica / Човешка риба

Съвременната роля на тези разкази е още по-обширна, тъй като носят и прагматичен заряд. Те не само обогатяват културното наследство и идентичността на региона, но също така насърчават туризма и свързват посетителите с по-дълбоките пластове на местната история. Организираните екскурзии и интерпретацията на легендите позволяват на посетителите първо да изследват природните феномени, а след това и да разсъждават върху посланията и значението на тези истории в съвременната социокултурна ситуация.

Заключение

Карстовите пещери са изключително природно явление, което привлича и вдъхновява посетители от цял свят. Те често са тясно свързани с местните общности, предлагайки материал за образователна и културна компетентност. В България в този аспект особено значима е пещерата Магура, където са запазени множество стенописи от бронзовата епоха. Творенията, датиращи от около 8 хиляди години, изобразяват сцени на лов, танци, чифтосване и ритуали, изпълнени с различни анималистични елементи. В Словения карстовите образувания са плътно разположени, като сред тях несъмнено изпъква Постойнската пещера, където обитава най-голямото пещерно животно – човешката риба. Легендата за змея в Постойнската пещера е не само история, но и важна част от културното и природното наследство на Словения. Този сюжет разкрива множество символични пластове и значения, отразяващи връзката между човека и природата, подчертавайки способността на индивида да преодолява трудности с кураж и находчивост.

Bibliografija / Цитирана литература

Arcà 2014: Arcà, Andrea. Bulgarian rock art: the Magura Cave paintings. *TRACCE Online Rock Art Bulletin*. Dostopno na: <http://www.rupestre.net/tracce/?p=8048>.

Bela: Bela človeška ribica. *Društvo za jamsko biologijo Tular*. Dostopno na: <https://www.tular.si/index.php/sl/proteus-sl-si>.

Bogatstvata: Bogatstvata na Severozapad: Peštera Magurata. *Republika B'lgarija Ministerstvo na turizma*. Dostopno na: <https://www.tourism.government.bg/bg/tourist-destinations/2118/2360>.

Dimitrov 2018: Dimitrov, Ljudmil. Na kratko o bolgarskih ljudskih. V: *Petelinček Kratkorepec in druge bolgarske ljudske o živalih*. Ur. Ljudmil Dimitrov in Slavica Remškar. Prev. Magdalena Cvetkova idr. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2018.

Postojnska 2024: Postojnska jama. *Slovenska turistična organizacija*. Dostopno na: <https://www.slovenia.info/sl/destinacije/znamenitosti/postojnska-jama>.

The Magoura Cave: The Magoura cave with drawings from the bronze age. *Unesco, Tentative lists*. Dostopno na: <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/45/>.

Wikivir 2008: *Zmaj v Postojnski jami*. Priredila Silvo Fatur in Srečko Šajn. Dostopno na: <https://sl.wikisource.org/wiki/Zmaj_v_Postojnski_jami>.

TOPOS:
BURGAS

ANDRAŽ STEVANOVSKI

MOTIV MORJA PRI HRISTU FOTEVU IN V SLOVENSKI MODERNISTIČNI POEZIJI

V vsaki nacionalni kulturi imajo določeni motivi prevlado nad ostalimi. Glede na to, da govorim o nacionalni kulturi in ne zgolj o poetiki, je pri tem pomembno zavedanje, da so ti motivi tudi kulturno, gospodarsko in geopolitično pogojeni. Tako v tem prispevku ne bom pod drobnogled vzel čustev ali občutij, ki so nekako prevladujoči motivi in teme v poeziji, pač pa morje, saj bom izhajal iz nacionalno kulturnega gledišča.

Leta 2023 sem na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani magistriral s temo *Poezija in poetika Hrista Foteva*. V tej nalogi sem pisal o poeziji kanonskega bolgarskega modernističnega pesnika, o katerem pa je paradoksalno malo napisanega. Fotev je pesnik morja, Burgasa in ljubezni. To so trije ključni motivno-tematski sklopi, ki zaznamujejo poetiko tega pesnika.

Fotev se je rodil 25. 3. 1934 v Istanbulu in umrl 27. 2. 2002 v Burgasu. Pisati je začel v 50-ih letih prejšnjega stoletja, v času, ki je veljal za čas nove emancipacije bolgarske književnosti po stalinistični cenzuri. To je bil sicer čas, ko se je odsev političnega stanja v Bolgariji v književnosti še kar precej Zrcalil, a Fotev je znotraj svoje poetike izbral nekakšno apolitično držo.

V bistvu je politični moment praktično zaobšel in se v svojih pesmih dejansko poglobil in posvetil zgolj tistemu, s čimer je bil neposredno in individualno povezan, tako je postal pesnik Burgasa, kot prostora svojega najintimnejšega življenja, katerega je v pesmih kodiral v mnogotere metafore, ki pa so tudi nekako najznačilnejša prvina ali pa najznačilnejši gradniki njegove subtilne in tenkočutne poetike, zapisane predvsem v obliki prostega verza, za katerega je sam dejal:

> *»Prosti verz je po mojem mnenju najvišja oblika organizacije poezije. Moraš biti res velik pesnik, da si lahko privoščiš ritem prostega verza. Moraš biti zelo organski.« (Гоцев 1998: 67)*

In bil je mojster prostega verza, za katerega v laični javnosti velja, da je verz, ki ni metrično organiziran, pri tem pa se pogosto pozablja, da ni edini organizator verza stopična metrična shema, pač pa se lahko verz gradi tudi z besednim ritmom ali pa ritmom zvočnih slogovnih figur. Tako Fotev svoj prosti verz gradi s ponavljanji, rimami, aliteracijami, asonancami, refrenom ali pa s premenjevanjem besednega reda. (Novak 2022: 309–326)

Pri Fotevu gre resda za zelo individualno poetiko, a poleg tega je ta poetika tudi precej nacionalno-kulturno obarvana. V pogovorih pesnika s Krilom Gocevim, ki so tudi zapisani, je pesnik povedal, da je odraščal ob tem, ko mu je mati prepevala in recitirala ljudske pesmi. Ta povezanost z bolgarsko ljudsko poezijo je vidna že s slogovnega vidika, saj so v njegovih pesmih pogoste retorične figure, ki so vsekakor značilne za bolgarsko – pravzaprav južnoslovansko – ljudsko književnost oz. ljudsko poezijo, tako ob sprejemanju poezije Foteva pogosto naletimo na rime, asonance, aliteracije, stopnjevanja, aposiopeze, eksklamacije, refrene in nagovore.

ТОПОС: БУРГАС

АНДРАЖ СТЕВАНОВСКИ

МОТИВЪТ МОРЕ У ХРИСТО ФОТЕВ И В СЛОВЕНСКАТА МОДЕРНИСТИЧНА ПОЕЗИЯ

Преводач: проф. д.ф.н. Людмил Димитров

Във всяка национална култура определени мотиви преобладават над други. Като се има предвид, че говоря за национална култура, а не само за поетика, е важно да поясня, че тези мотиви са обусловени културно, икономически и геополитически. Така че в настоящата беседа няма да разглеждам детайлно емоциите или чувствата, които по някакъв начин са доминиращи теми в поезията, а по-скоро морето, започвайки от гледната точка на народопсихологията.

През 2023 г. завърших Философския факултет на Люблянския университет с тема на магистърската си теза: *„Поезията и поетиката на Христо Фотев“*. Изследвах поезията на каноничния модерен български поет, за когото писано е парадоксално малко. Фотев е поет на морето, Бургас и любовта. Това са три ключови мотивно-тематични точки, характеризиращи неговата поетика.

Роден е на 25 март 1934 г. в Истанбул и умира на 27 февруари 2002 г. в Бургас. Започва да пише след периода на сталинската цензура през 50-те години на миналия век, време, през което новата българска литература се еманципира. Тогава все още се усеща отражението на политическата ситуация в България, но в своята поетика Фотев предприема своеобразна аполитичност.

По същество той заобикаля идеологическия момент и в стихотворенията си се задълбочава и се посвещава само на това, с което е свързан пряко и лично. По този начин се превръща в поет на Бургас – градът на неговия най-интимен живот, и той го имплицира в своите творби в много метафори, които са най-рзпознаваемият белег и най-характерните градивни елементи на фината му и чувствителна поезия, написана предимно под формата на свободен стих, за който самият той казва:

> *„А свободният стих според мен е една висша организация на поезията. Трябва са си много голям поет, за да си позволиш ритъма на свободния стих. Трябва да си много органичен“* (Гоцев 1998: 67).

Той е майстор на свободния стих, за който непрофесионалната публика смята, че не е организиран метрично, докато често се забравя, че не само римната схема, метриката и стихосложението са организатори на структурата, а също – словесният ритъм или ритъмът на звуковите стилистични фигури (вж. Новак 2022: 309 – 326). Така Фотев гради своя лирически дискурс с повторения, рими, алитерации, асонанси, припеви или чрез смяна на словореда.

При Фотев наистина става дума за много индивидуална поетика, но освен това тя е и доста национално и културно обагрена. В публикуваните разговори на поета с Кирил Гоцев, той споделя, че е израснал с майка си, която му е пяла и рецитирала народни песни. Тази връзка с българската фолклорна поезия е видима от стилистична гледна точка, тъй като неговите стихове често съдържат реторични фигури, определено характерни за българския – по същество южнославянски – фолклор, затова в творбите на Фотев често се натъкваме на рими, асонанси, алитерации, ескалации, апосиопези, възклицания, рефрени и обръщения.

Prav tako naletimo tudi na določene diskurzivne prakse, značilne za ljudsko tradicijo, pa hkrati tudi religiozno tradicijo, ki je prav tako kulturno pogojena. Takšen je npr. diskurz prošnje, ki ga srečamo npr. v pesmi *Балада за момичето от японската ваза*, religiozni diskurz, ki ga srečamo npr. v pesmi *Из „Спомен за един жив* ali pa diskurz ljudske balade, ki ga srečamo npr. v pesmi *Балада за човека с откраднато лице*.

Nacionalno kulturna vpetost Foteva v bolgarski prostor je tako razvidna že v samem slogu njegove poezije. Preden pa pokažem, kako je vpeta tudi -motivno tematsko, pa moram nameniti nekaj besed razlikam, ki se kažejo med kulturno nacionalnim momentom Bolgarije in Slovenije. Bolgarija je približno pet in pol krat večja od Slovenije, razdeljena je na več geografsko pogojenih regij, posledično lahko v bolgarski poeziji srečamo prisotnost odvisnosti od različnih geografskih vplivov, a osredotočil se bom zgolj na bolgarsko primorje, saj je Fotev pesnik Burgasa. Bolgarija ima nekaj več kot 350 kilometrov morja. Pomembna obmorska mesta so Varna, ki je pomembno pristanišče in turistično središče, Burgas, ki je ključno industrijsko in pristaniško bolgarsko središče, Nesebar, ki je zaradi svoje zgodovinske dediščine uvrščeno na Unescov seznam kulturne dediščine, Sozopol in Balčik, ki pa sta obmorski turistični središči. Poleg vzreje drobnice in vinogradništva je bolgarsko primorje znano tudi po ribolovu in pristaniški dejavnosti. Sicer bolgarska primorska regija zajema manj kot 10 % površine Bolgarije, saj večina države leži v notranjosti, a je gospodarsko in turistično izjemno pomembna. Slovenija pa ima 46 km morja, ob katerem je sicer več majhnih mestec, ki so turistično atraktivna predvsem za lokalno prebivalstvo. Slovenci se bolj kot ne na slovensko obalo odpravljamo na krajše izlete, domačini pa ne živijo od ribolova ali z morjem pogojene gospodarske dejavnosti.

Sicer imamo Piranske in Sečoveljske soline, ki so delujoče, a je pridobivanje soli v njih bolj ali manj simbolna dejavnost, namenjena ohranjanju zgodovinskega spomina, praktično je edina za gospodarstvo pomembna obmorska dejavnost delovanje pristanišča Luka Koper, ki pa je ena od pomembnih uvoznih in izvoznih žil blaga za Srednjo in Vzhodno Evropo in vzhodno Evropo. Deluje od leta 1957 in je eno redkih podjetij, ki je še v državni oz. slovenski lasti.

Glede na zapisano lahko za določen del Bolgarov, natančneje za tiste Bolgare, ki živijo ob Črnem morju, rečemo, da so obmorski narod, ljudje, ki živijo od morja. Za Slovence bi težko rekli, da smo sredozemski narod, prej morda alpski ali pa kmečki narod, saj smo bili precejšnji del naše zgodovine tisti, ki smo živeli pod tujim jarmom in se samooskrbovali s kmetijami, katerih ključni dejavnosti sta bili poljedelstvo in vinogradništvo. In ti dve temi sta doživeli svojo upodobitev tudi v poeziji, npr. že pri Valentinu Vodniku (1758–1819), buditelju slovenske nacionalne zavesti, ki je to počel tudi s pomočjo poezije, npr. v pesmih *Dramilo* in *Zadovolni Kranjc*, kjer je Slovencem pokazal na to, da smo lahko ponosni na za kmetijske dejavnosti ugodne geografske pogoje, ki jih lahko s pridom in delavnostjo ugodno izkoristimo, ali pa pri očetu slovenske poezije, avtorju, ki velja za največjega slovenskega pesnika, Francetu Prešernu (1800–1849), v npr. *Zdravljici*, katere sedma kitica je tudi nacionalna himna, v kateri z domačim, slovenskim vinom, nazdravlja na rojake in svetovni mir ter sožitje.

Če pogledamo opuse bolgarskih in slovenskih pesnikov in smo pozorni na motiv morja, nam med Bolgari lahko takoj pade v oči Hristo Fotev, ki je dejansko večino svojega opusa prežel z morjem in obmorskim Burgasom. O morju je povedal:

> *»Zame je morje, morje vseh mojih starosti, od prvega dne do danes, vedno bilo drugačno. V otroško-mladostni dobi nisem hotel izstopiti iz njega, ljubil sem ga, sanjal sem o njem.« (Гоцев 1998: 83)*

Срещаме и някои словесни практики, характерни за народната, но и за религиозната традиция, която също е културно обусловена. Такъв е например жанрът на молитвата в *„Балада за момичето от японската ваза“*, теософският дискурс в *„Из „Спомен за един жив“* или дискурсът на народната балада в стихотворението *„Балада за човека с откраднато лице“*.

Националната културна ангажираност на Фотев в българското пространство проличава още в самия стил на неговата поезия. Преди да покажа как тя е заложена и през мотива, ще спомена няколко думи за разликите, които се проявяват между културния и национален момент на България и Словения. България е около пет пъти и половина по-голяма от Словения, разделена е на няколко географски и фолклорни региона, в резултат на което в българската поезия можем да открием зависимост от различни географски влияния, но аз ще се спра само на крайбрежието, тъй като Фотев е поетът на Бургас. България има малко повече от 350 километра море. Главните морски градове са Варна, важен пристанищен и туристически център, Бургас, ключов индустриален и пристанищен център на България, Несебър, включен в списъка на ЮНЕСКО, Созопол и Балчик – морски туристически центрове. Освен с отглеждането на плодове и с лозарството черноморският район е известен и с риболова и пристанищните дейности. Иначе ивицата обхваща по-малко от 10% от повърхността на страната, тъй като по-голямата част от страната е във вътрешността, но е изключително важна в икономическо и туристическо отношение. Словения пък е с 46 km море, покрай което има няколко малки, атрактивни за туризъм градчета, особено за местното население. По-често словенците предприемат кратки пътувания до родното крайбрежие, но местните жители не се препитават от риболов или икономически дейности, свързани с морето.

Имаме солниците Пиран и Сечовел, но добивът на сол в тях е повече или по-малко символична дейност, насочена към запазване на историческата памет, на практика единствената крайбрежна дейност, значима за икономиката, е работата на пристанище Копер, една от важните артерии за внос и износ на стоки за Централна и Източна Европа. То работи от 1957 г. и е сред малкото все още държавни компании.

Съдейки по тази информация, може да се каже, че част от българите, по-точно тези по Черноморието, са крайбрежен народ, хора, живещи с морето. За нас, словенците, е трудно да се твърди, че сме средиземноморска нация, по-скоро може би алпийска или земеделска, тъй като в значителна част от миналото си сме били под чуждо иго, осигурявайки си препитание от земеделски и лозарски стопанства. Тези две теми намират отражение още в поезията на Валентин Воднѝк (1758 – 1819), будителят на словенското национално съзнание, който прави това в поемите *Подбуда* и *Доволният Кранц*, където показа на сънародниците си, че имат основания да се гордеят с благоприятните географски условия за селскостопански дейности, от които можем да имаме изгода, постигната с упорит труд, или у бащата на словенската поезия, авторът, смятан за най-великия ни поет – Франце́ Преше́рн (1800 – 1849), напр. в *Наздравицата*, чиято седма строфа е текстът на националния химн, в който с местно вино той вдига тост за своите сънародници, световния мир и съвместното съществуване.

Ако се вгледаме в творчеството на българските и словенските поети, сред българите веднага привлича вниманието Христо Фотев, по-голямата част от чиято поезията говори за морето и за крайбрежния Бургас. Той споделя следното:

> *„За мен морето, морето на всичките ми възрасти, от първия ми ден до днес, е било винаги различно. В детско-юношеската ми възраст аз не исках да изляза от него, обичах го, сънувах го“* (Гоцев 1998: 83).

Fotev v svojih pesmih – v svojem opusu – morje predstavi kot metafizično in individualno kategorijo in ga naslika v mnogoterih kontekstih: kot alegorijo ljubezni do življenja (npr. v pesmih *Мореплавател, Морето само живите обича...*), kot osnovni pogoj svobode (npr. *Острова – на залива закрила..., Сарматско море*), kot vez s srečo (npr. *Измислица ли е морето?...*), kot življenjsko ali pa ljubezensko pot (npr. *Измислица ли е морето?...*), kot simbol ljubezni in življenja (npr. *Възхвала на жените*), kot stik celotnega sveta (npr. *Пристанище*), kot podstat, za vse, kar je in kar prihaja (npr. *Морето!, Из „понтийски мотиви''*), kot nosilca spomina (npr. *Люлееше ме старото пристанище...*), kot alegorijo ljubezni (npr. *Морето*), kot alegorijo vedrine in moči (npr. *На улицата до голямото пристанище...*) in kot alegorijo dobrega (npr. *Как искам да бъда добър...*).

Med Slovenci pa kanonskega pesnika morja ali pa opus kanonika, posvečen morju, ne najdemo. Pač pa najdemo zgolj redke pesmi, v katerih je motivno upodobljeno morje. Takšna je npr. pesem Jožeta Udoviča (1912–1986) *Fantazija v mestu na vodi* iz zbirke *Ogledalo sanj* (1961) kjer so nadrealistično upodobljene Benetke, morje pa služi zgolj kot element groteskno sti. Morje oz. ocean je prisoten tudi v pesmi Lojzeta Krakarja (1926–1995) *Med iskalci biserov* iz istoimenske zbirke (1964). Osrednja tema pesmi problematizira bivanjsko tematiko in se ob tem osredotoča na motiv iskanja vrednot, kar izvira iz grozot, ki so se dogajale v taboriščih, katerih ujetnik je bil tudi pesnik. V pesmi morje služi kot metafora za smrt tistih, ki so se utopili v svetu brez vrednot, torej žrtev koncentracijskih taborišč, žrtev vojne.

Motivno podoba morja v teh dveh pesmih je tako bistveno drugačna od upodobitve morja pri Fotevu. Prav tako je pri Fotevu morje osrednji konstitutivni element opusa, v teh dveh pesmih pa je morje zgolj motiv, ki služi upodobitvi z morjem precej nepovezane teme. Morda je morju, kot ga upodablja Fotev, v slovenski modernistični kanonski poeziji še najbližje pesem *Južni otok* Kajetana Koviča (1931–2014), objavljena v zbirki *Labrador* (1976). Južni otok je (podobno kot pri srbskem pesniku Milošu Crnjanskem (1893–1977) *Sumatra* iz istoimenske pesmi) utopični kraj eskapizma iz sveta brez smisla. Južni otok kot torej prostor smisla je v pesmi končni cilj lirskega subjekta, pot do končnega cilja pa je pogojena z življenjem, za katerega metafora je morje, kar pa je v slovenski poeziji še največji približek k pesniški upodobitvi morja pri Fotevu, torej morje kot življenje.

Kajetan Kovič

JUŽNI OTOK

Je južni otok. *Je*.
Daleč v neznanem morju
je pika na obzorju.
Je lisa iz meglè.

Med svitom in temo
iz bele vode vzhaja.
In neizmerno traja.
In v hipu gre na dno.

In morje od slasti
je težko in pijano.
In sol zatiska rano.
In slutnja, da ga ni.

В своите стихотворения – в опуса си – Фотев представя водната шир като метафизична и индивидуална категория и я рисува в много контексти: като алегория на любовта към живота (например в стихотворенията *Мореплавател*, *Морето само живите обича*...), като основно условие за свобода (*Острова – на залива закрила*..., *Сарматско море*), като връзка с щастието (*Измислица ли е морето?*...), като житейски или любовен път (същото стихотворение), като символ на любовта и живота (*Възхвала на жените*), като връзка с целия свят (*Пристанище*), като основа на всичко, което е и предстои (*Морето!*, *Из „Понтийски мотиви“*), като носител на памет (*Люлееше ме старото пристанище*...), като алегория на любовта (*Морето*), като алегория на жизнерадост и сила (*На улицата до голямото пристанище*...) и като алегория на доброто (*Как искам да бъда добър*...).

При словенците обаче не откриваме каноничен поет на морето или опус на каноничен поет, посветен на въпросната реалия. Срещат се само отделни стихотворения, в които то е въведено като мотив. Такова е например стихотворението на Йоже Удович (1912 – 1986) *Фантазия в града на водата* от стихосбирката *Огледало на сънищата* (1961), където Венеция е изобразена сюрреалистично, а акваторията служи само като гротесков елемент. Морето или океанът присъства и в стихотворението на Лойзе Кракар (1926 – 1995) *Сред търсачите на бисери* от едноименната стихосбирка (1964). Централната тема на творбата проблематизира битието и акцентира върху мотива за търсенето на ценности, който води началото си от ужасите, разиграли се в затворите, в които е лежал и поетът. В произведението морето служи като метафора за смъртта на удавилите се в свят без ценности, тоест жертвите на концентрационните лагери и на войната.

Така мотивът за морето в тези две стихотворения е крайно различен от начина, по който то е изобразено от Фотев – при него е централен конститутивен елемент на творбата, докато в двете стихотворения на Кракар служи единствено за разгръщане на тема, която съвсем не е свързана с него. Може би най-близо до морето, както го описва Фотев, в словенската модернистична каноничната поезия е стихотворението *Южен остров* от Кайетан Кович (1931 – 2014), публикувано в сбирката *Лабрадор* (1976). Южният остров (подобно на *Суматра* от едноименната творба на сръбския поет Милош Църнянски (1893 – 1977) е утопично място за бягство от безсмисления свят. Като семантичен топос той е крайната цел на лирическия субект в стихотворението, а пътят към нея е обусловен от живота, метафорично представен като море, което в словенската поезия е най-плътното приближаване към поетичното изображение на водната безбрежност у Фотев, т.е. водната шир като живот.

Кайетан Кович

ЮЖЕН ОСТРОВ

В мъгли далеч на юг
самотен морски остров
стои и здрачен поздрав
изпраща чак дотук.

Сред светлина и мрак
с вълните се възземе,
стои известно време
и в миг се скрие пак.

А страстното море
с разливата си пяна
гаси солена рана:
та ако той умре

Da so na temnem dnu
samo zasute školjke
in veje grenke oljke
in zibanje mahu.

A voda se odpre
in močna zvezda vzide
in nova ladja pride
in južni otok *je*.

Za dodatno analizo vpliva morja v literarnih delih je zanimivo omeniti še mednarodne povezave, ki jih lahko vzpostavimo med motivi morja v bolgarski in slovenski poeziji ter poetikami drugih sredozemskih narodov. Grški pesniki, kot je Giorgos Seferis, prav tako uporabljajo motiv morja za upodobitev osebnih in nacionalnih identitet. Seferis pogosto izpostavlja morje kot vez med generacijami ter kot simbol grške kulture, kar je zanimiva vzporednica z delom Hrista Foteva.

Če se obrnemo k sodobni slovenski poeziji, je potrebno omeniti tudi mlajše avtorje, kot je Aleš Šteger, ki se v nekaterih svojih delih, čeprav redko, poslužuje simbolike vode in morja za izražanje prehoda, transformacije in časa. To kaže, da motiv morja ni popolnoma odsoten v slovenski poeziji, ampak ima drugačno funkcijo in manj opazen pomen v primerjavi z bolgarskim kontekstom.

Prav tako pa morje v literaturi ni le geografska konstanta, ampak tudi simbolni prostor, v katerem se odvijajo ključni trenutki človeške introspekcije. Zato je raziskovanje razmerij med geopolitičnimi dejavniki in literarno simboliko morja ključnega pomena za boljše razumevanje kulturne identitete posameznih narodov.

Poleg tega pa bi bilo možno mojo raziskavo še nekoliko razširiti. V nadaljevanju navajam zgolj nekaj zanimivih iztočnic, ki bi odpirala polja nadaljnjim raziskavam:

1. Interdisciplinarna analiza motivov

Motiv morja presega literaturo in se pogosto pojavlja v drugih umetniških izrazih. V slikarstvu na primer vidimo, kako morje simbolizira moč, neskončnost ali melanholijo. Slovenski impresionisti, kot je bil Rihard Jakopič, so pogosto upodabljali slovensko pokrajino, vendar morje ni bilo njihov osrednji motiv, kar odraža geografsko in kulturno distanco. V Bolgariji pa je motiv morja prisoten tudi v glasbi, kjer se pesmi pogosto navezujejo na pomorstvo in obmorsko življenje. Interdisciplinarna analiza pokaže, da je morje v bolgarski kulturi širše prisotno, kar dodatno potrjuje njegovo vlogo kot kulturnega elementa.

2. Zgodovinsko-kulturni kontekst

Zgodovinski dogodki igrajo pomembno vlogo pri oblikovanju literarnih motivov. Medtem ko je Bolgarija skozi zgodovino razvila pomorsko tradicijo zaradi dostopa do Črnega morja, je Slovenija zgodovinsko bolj povezana z Alpami in notranjostjo. Ta razlika je posledica tudi geopolitičnih okoliščin – Bolgarija je imela vlogo vzhodne pomorske povezave, medtem ko je bila Slovenija del avstro-ogrskega imperija, kjer je bila obala v ospredju predvsem zaradi strateškega pomena Trsta, ne pa slovenske obale.

и водната му глъб
погълне сред останки
от слюда, мъх и гранки
и острова? О, скръб!

Но с отлива голям
в нощта звезда изгрява,
пак кораб преминава
и островът е там.

(превод Людмил Димитров)

Изследването на мотивите на морето в литературата позволява създаването на интересни международни връзки, особено между българската и словенската лирика, както и поезията на други средиземноморски народи. Гръцки поети, какъвто е Йоргос Сеферис например, често използват морето като централен символ за изразяване на личната и националната идентичност. При него морето символизира връзката между поколенията и гръцкото културно наследство, което предлага интересен паралел със създаденото от Христо Фотев – един от водещите български лирици.

Ако отправим поглед към съвременната словенска поезия, макар и мотивът море да се среща по-рядко, той присъства в творчеството на по-млади автори като Алеш Щегер, където служи за изразяване на преходност, трансформация и изтичане на времето. Такова използване показва, че то не отсъства, но има различна, по-незабележима функция в сравнение с българската поезия, където често символизира копнеж, меланхолия и лична интроспекция.

В литературата мотивът надхвърля географското си значение; морето представлява символично пространство, в което произтичат ключови моменти от човешкото самовглъбяване. Това отваря възможности за по-широк анализ на връзката между геополитическите фактори и неговата литературна символика, както и тяхната роля във формирането на културната идентичност на различните народи.

Освен това моето изследване може да се разшири. По-нататък изброявам няколко интересни аспекта, които биха подсказали посоки за допълнителни проучвания:

1. Интердисциплинарен анализ на мотивите

Морето излиза от рамките на литературата и често се среща в други форми на изкуство. В живописта например то символизира сила, безкрайност или меланхолия. Словенските импресионисти, като Рихард Якопич, често изобразяват словенския пейзаж, но водната шир не е централен мотив в техните творби, което отразява географската и културна дистанция. В България обаче той присъства и в музиката, където песните често се свързват с морския живот и мореплаването. Интердисциплинарният анализ показва, че темата е по-широко застъпена в българското художествено пространство, което допълнително я потвърждава като културен елемент.

2. Историко-културен контекст

Историческите събития играят важна роля в изграждането на литературните мотиви. Докато България развива морска традиция в миналото си заради излаза на Черно море, Словения ретроспективно е свързана повече с Алпите и вътрешните райони. Тази разлика се дължи също на геополитическите обстоятелства – България е играла роля на източна морска връзка, докато ние сме част от някогашната Австро-Унгарска империя, където Адриатика е била от стратегическо значение предимно заради Триест, а не заради словенското крайбрежие.

3. Vpliv globalizacije

Globalizacija je prinesla nove perspektive o motivu morja. Sodobna literatura pogosto uporablja morje kot simbol migracij, begunstva in globalnih izzivov. Slovenski in bolgarski avtorji odpirajo teme, kot so okoljska kriza in globalno segrevanje, ki vplivajo na morska okolja. V sodobnih pesmih se morje pojavlja tudi kot metafora za povezovanje kultur v globaliziranem svetu, kar je še posebej vidno pri avtorjih, ki pišejo v več jezikih ali se ukvarjajo s prevajanjem.

4. Širitev na druge slovanske narode

Motiv morja ima pomembno mesto tudi pri drugih slovanskih narodih. Hrvaški pesniki, kot je Tin Ujević, pogosto uporabljajo morje kot simbol identitete in svobode. Ruski avtorji, kot je Aleksander Puškin, pa morje uporabljajo za prikaz eksistencialne globine in boja med človekom in naravo. Primerjava z bolgarsko in slovensko literaturo pokaže, da je morje za slovanske narode, ki imajo neposreden dostop do morja, pogosto simbol nacionalne identitete, medtem ko je pri narodih brez močnega pomorskega stika (npr. Slovenci, Čehi) manj osrednji literarni motiv.

Zgodovinski dogodki igrajo pomembno vlogo pri oblikovanju literarnih motivov. Medtem ko je Bolgarija skozi zgodovino razvila pomorsko tradicijo zaradi dostopa do Črnega morja, je Slovenija zgodovinsko bolj povezana z Alpami in notranjostjo. Ta razlika je posledica tudi geopolitičnih okoliščin – Bolgarija je imela vlogo vzhodne pomorske povezave, medtem ko je bila Slovenija del avstro-ogrskega imperija, kjer je bila obala v ospredju predvsem zaradi strateškega pomena Trsta, ne pa slovenske obale.

Globalizacija je prinesla nove perspektive o motivu morja. Sodobna literatura pogosto uporablja morje kot simbol migracij, begunstva in globalnih izzivov. Slovenski in bolgarski avtorji naslavljajo teme, kot so okoljska kriza in globalno segrevanje, ki vplivajo na morska okolja. V sodobnih pesmih se morje pojavlja tudi kot metafora za povezovanje kultur v globaliziranem svetu, kar je še posebej vidno pri avtorjih, ki pišejo v več jezikih ali se ukvarjajo s prevajanjem.

Če torej sklenem: Nacionalno kulturni moment ali pa vpliv, kar lahko razumemo tudi kot tradicijo, prežema praktično vse sfere človekovega bivanja in se odslikava tudi v poeziji. To, da je pomemben nacionalno kulturni element vsaj dela Bolgarije tudi morje priča opus Hrista Foteva, bolgarskega modernista, ki je nekako pesnik morja in obmorskega Burgasa. Pesnik morje osvetljuje v različnih metafizičnih in individualnih kontekstih in tako izgrajuje bolgarski nacionalni pesniški kanon s pomembno bolgarsko dobrino, upesnjenim Črnim morjem. Za slovensko nacionalno kulturo je lega ob Jadranskem morju sicer pomembna, a v zgodovini Slovenci nismo bili nikoli eksistencialno odvisni od morja. To odslikava tudi slovenska kanonska poezija, v kateri ima morje v bistvu zanemarljiv pomen, pa če tudi ga ima, iz pesmi ni razvidno, da je to morje sploh Jadransko. Raziskava pa odpira nova vprašanja, in sicer vprašanja o upodobitvi morja v drugih umetniških izrazilih (npr. likovni umetnosti, glasbi ipd.), o zgodovinski vlogi morja in posledični navezavi na literaturo slovanskih narodov, o vplivu globalizacije na motiv morja kot umetniškega motiva, o motivu morja pri drugih slovanskih in obmorskih narodih itd.

3. Влияние на глобализацията

Глобализацията откри нови перспективи в мотива за морето. Съвременната литература често го използва като символ на миграция, бежански потоци и крайни предизвикателства. Словенски и български автори се занимават с теми като екологичната криза и промените в климата, които засягат морските екосистеми. В съвременните произведения морето също се появява като метафора за свързването на културите в глобализирания свят, което особено се вижда при автори, пишещи на няколко езика или занимаващи се с превод.

4. Разпространение към други славянски народи

Мотивът има важно място и сред други славянски народи. Хърватските поети, един от които е Тин Уйевич, често го използват като символ на идентичност и свобода. Руските автори, например Александър Пушкин, пък използват морето, за да изразят екзистенциална дълбочина и борбата между човека и природата. Сравнението с българската и словенската литература показва, че за славянските народи с директен излаз на море то често е символ на национална идентичност, докато за народите без силна връзка с него (например словенци, чехи) то обикновено не е централен литературен мотив.

Тази перспектива показва как културните, историческите и географските фактори влияят върху мястото и значението на морето в изкуството.

В заключение бих казал следното. Националният културен момент или влияние, което може да се разбира и като традиция, прониква практически във всички сфери на човешкото съществуване и се отразява и в поезията.

Фактът, че морето е и важен национален културен елемент поне за част от България, се доказва от творчеството на Христо Фотев, съвременен автор, който определено е поет на морето и крайбрежния Бургас. Той осветява водното пространство в различни метафизични и индивидуални контексти и така изгражда националния поетически канон с важно българско попълнение, опоетизираното Черно море. Излазът на Адриатика е важен за словенската национална култура, но исторически ние никога не сме били екзистенциално зависими от него. Това е отразено и в нашата канонична поезия, в която морето по същество няма особено значение, а ако има, от стихотворенията не става ясно, че се има предвид Адриатика. Изследването обаче открива нови въпроси, като например тези за експлицирането на водната шир с други художествени средства (напр. изобразителното изкуство, музиката, театърът), за историческата му роля и последващата връзка с литературата на славянските народи, за влиянието на глобализацията и за присъствието му сред други общества и култури.

Viri in literatura / Цитирана литература

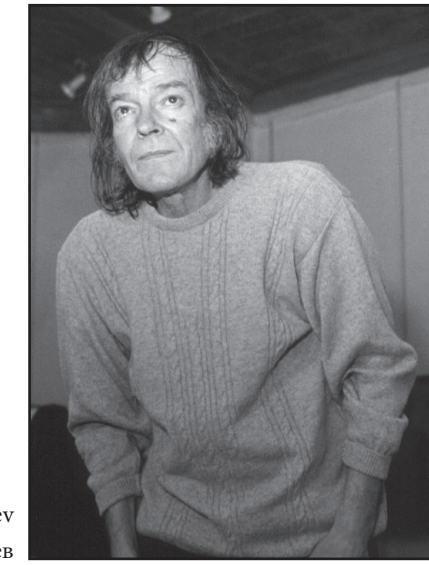
Гоцев 1998: Гоцев, К. *Разговори с Христо Фотев*. София: Агенция Меридиани, 1998.

Гранитски 2021: Гранитски, И. *Идеи, образи и символи в в българската поезия през втората половина на XX век и в началото на XXI век*. София: Издателство „Захарий Стоянов“, 399 – 406, 2021.

Димитров 2007: Dimitrov, L. *Морето: Петнайсет български поети // Morje: Petnajst bolgarskih pesnikov*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 42–45, 2007.



Burgas , Most ob sončnem vzhodu, 50.–60. leta 20. stoletja
Бургас, Мостът по изгрев, 50 – 60-те години на 20 век



Hristo Fotev
Христо Фотев

TOPOS: SOFIJA

VENISLAV VASILEV

METULJ JERNEJA LORENCIJA[1]: HERMENEVTIČNA TRAJEKTORIJA NJEGOVIH KRIL – ARHETIPI S SODOBNIMI ODTENKI

Prevajalec: Ljudmil Dimitrov
Lektura prevoda: Andraž Stevanovski

Dotik gledališča Jerneja Lorencija je bil zame nepričakovan. Vedel sem, da bom gledal polet metuljaste misli, vendar nisem pričakoval, da bom imel priložnost leteti z njo oz. bolj natančno – plavati na njenih krilih. Od treh predstav, ki jih je postavil na sceno v Bolgariji, sem letel z dvema od njih – *Mrtvec pride po ljubico*, ko je pri nas junija 2022 gostovala gledališka skupina iz Kranja (Slovenija), in *Orfej*, ki jo je uprizoril z bolgarskimi igralci in igralkami v Narodnem gledališču Ivan Vazov« v Sofiji leta 2023. Poleg teh dveh me je Lorenci popeljal tudi v svoje dimenzije s posnetkom predstave *Sen kresne noči*.

Metulj Jerneja Lorencija mi je pokazal modrino (nebo), ki si je mnogi, ki se štejejo za ptice, ne morejo niti predstavljati. Njegov ples med nami je bil inovatorstvo, ki dosega kozmično in veličastno raven, neznano bolgarskemu odru in morda tudi nerazumljivo za gledališke oči. Zato sem ugotovil naslednje: pred to umetniško koreografijo je najbolj smiselno molčati in ohraniti mir pred veličino in talentom, kajti karkoli bi bilo izrečeno takoj, bi se zdelo nekoliko neprimerno. Lorenci je miselno čutenje. Lorenci je intuicija. Lorenci je duh. Pravljičar, ki formalno spremeni vsakdanjik za čas od 90 do 180 minut, toda dejansko in bistveno je, da se zgodi transformacija celotnega tvojega življenja, tudi tebe samega.

[1] Priloga 1.

Фотев 2002: Фотев, Х. *Пейзаж от думи*. София: Издателство „Захарий Стоянов“, 2002.

Фотев 2014: Фотев, Х. *Морето, най-голямото събитие*. София: „Прозорец“, 2014.

Фотев 2021: Фотев, Х. *Събрано юбилейно издание*. София: „Милениум“, 2021.

Ambrož 2011: Ambrož, D. et al. *Branja 4*. Berilo in učbenik za 4. letnik gimnazij in štiriletnih strokovnih šol. Ljubljana: DZS. Str. 12, 19, 31.

Bjelčevič 2015: Bjelčevič, A. *Kako poučevati verzologijo: silabotonična metrika in ritmika*. V: Jezik in slovstvo, letnik 60, številka 3/4, 23–33, 249.

Novak 2022: Novak, B. A. *Spomin jezika, jezik spomina: študije o pesniškem jeziku: Prosti verz, ki ga ni, a lepo zveni*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Lubljani. 309–326.

Stevanovski 2023: Stevanovski, A. *Poezija in poetika Hrista Foteva*. Ljubljana: Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Oddelek za slavistiko.

ТОПОС: СОФИЯ

ВЕНИСЛАВ ВАСИЛЕВ

ПЕПЕРУДАТА ЙЕРНЕЙ РОРЕНЦИ[1]. ХЕРМЕНЕВТИЧНАТА ТРАЕКТОРИЯ НА КРИЛАТА МУ – АРХЕТИПИ СЪС СЪВРЕМЕННИ КРАСКИ

Докосването ми до театъра на Лоренци се оказа неочаквано за мен. Знаех, че ще гледам пóлета на пеперудената мисъл, но не очаквах, че ще ми се отдаде възможността да летя с нея или по-точно – да се нося на крилата ѝ. От спектаклите му, показани в България, аз летях с два – „Мъртвият идва за любимата си“, когато гостува трупата на театъра от Кран (Словения) през юни 2022 г., и „Орфей“, която постави с български актьори и актриси в НТ „Иван Вазов“, София, четири месеца по-късно (премиера – 11 октомври). Освен с тези две Лоренци ме понесе със себе си към своите измерения и със записа от постановката му „Сън в лятна нощ“, осъществена в Градския люблянски театър през 2017 г.

Пеперудата Йерней Лоренци ми показа виснините синевни (от синева), които много други, мислещи се за птици, не могат и да си ги въобразят. Танцът ѝ сред нас се оказа новаторство, достигащото космическото и величественото ниво, непознато за българската сцена, а може би и неразбираемо за зрителските очи. Затова и достигнах до следното: пред тази хореография на изкуството е най-логично да се замълчи и да се запази покой пред величието и таланта, защото каквото и да се реши/да се каже първосигнално, ще излезе някак неуместно. Лоренци е мисловно чувство. Лоренци е интуиция. Лоренци е дух. Феерист, който формално променя делника ти за време от 90 до 180 минути (продължителността на един негов спектакъл), но действителното и съществено е, че целият ти живот, а и самият ти се променяте.

[1] Приложение 1.

Poskušal bom »oblikovati« mnogobarvnega Lorencijevega metulja v stekleni okvir »definicije«, skozi katerega bom pokazal njega samega in njegov »način letenja«, kljub intuiciji, ki do zadnjega vodi do dinamike – vidnih valov v predstavi. »Gledališče Jerneja Lorencija«[1] je kardiogram človeškega obstoja, ki se začne z rojstvom in zaključuje z zadnjim utripom krila – zadnjim življenjskim dahom.

Lorenci »pristane« na konkretnem zapletu, motivu, problemu ali mitu.[2] Nosi ga do »svojega« časa, pri čemer ga posodobi in metamorfira v kontekstualni in konkretni kronos ter obdobje. Hkrati pa poudari jedro in bistvo, univerzalno večnost filozofije o/za človeka (= DNA).[3] Na ta način izenači »večna« vprašanja in teme z vsakdanjim življenjem in praznikom človeka. Zato ga imenujem tudi »gugalnica s časovnim mehanizmom«.[4]

V intervjuju z Ljudmilom Dimitrovom Lorenci pravi:

> *»Vedno me je navduševalo, kako so v teh najstarejših besedilih postavljena ključna vprašanja, ki se nanašajo na človeka. […] V teh starodavnih besedilih so tri »S« – strah, samota, smrt […] In še en pomemben trenutek – humanizacija velikih mitoloških zgodb, torej da nekemu velikemu mitološkemu liku dodaš gravitacijo. Za vsak velik mitološki zaplet obstaja zelo konkretna človeška izkušnja. Šele potem postanejo veliki in preveliki zapleti. Zanima me, kaj je tisto konkretno človeško […]. Ker mitologizacija zamegli naš pogled… […] V zadnjih letih me obvladuje pripovedno gledališče. Verjamem, da v tistem starem času, in illo tempore, kot bi rekel Mircea Eliade, tam, v krogu plemena, sedi starešina in pripoveduje neko zgodbo. Zgodbe […] so pogosteje povezane s kozmogonijo, z nastankom sveta. Pripoveduje neko zgodbo, ne potrebuje gledališča, govor in petje še nista ločena, zvok in pomen še nista ločena. Torej je prvi minimalist. In on pripoveduje, vsi pa jo doživljajo. Vračajo čas, ker to je obdobje cikličnega časa, pred linearnim časom, v katerem živimo mi. […] Vračajo skupnost, jo izpolnijo«.*

Razvijajoč motiv kardiogama, lahko rečemo, da s pomočjo tega principa sledimo padcem in vzponom človeka. »S prizemljevanjem« na ta način, si Lorenci zagotovi nesmrtnost v osebnosti. In tako si odpira obzorje za prihodnost, s pomočjo podobnih sredstev – slik z mobilnim telefonom. S tem pristopom prikazuje gibanje v večnem času, lahko pa govorimo tudi o brezčasju, o čudoviti celoviti dokončnosti, mitološki cikličnosti, ki je vidna s povratkom opazovalca k poletu metuljastih misli, celo k arhetipu, ki je sprožil ta zagon.

Drugi značilni vidiki Lorencijevega gledališča so: 1. odpiranje funkcije igralca (Na odru je vedno človek, ki ima eno od svojih nalog biti igralec. Dajo mu naloge, ne vloge). Igralec in režiser hodita skupaj po poti in odkrivata stvari, ki jih bodo kasneje izmenjali in delili. Takrat se igralec spremeni v odprto okno za gledalca;

[1] Pojem je ustvaril Ljudmil Dimitrov.

[2] »*Ljudmil Dimitrov: Pred precej časa ste se odpovedali dramaturgiji, postavljanju pripravljenih iger. Večina vaših predstav nosi naziv „avtorski projekt“. V zadnjem času delate predvsem na velikih epih, torej velikih zgodbah, zgodbah posameznih narodov in človeštva*« (V: Kultura, št. 8 (2991), Verjamem v pripovedno gledališče, oktober 2022).

[3] DNK = tri arhetipske predstave o človeškem bivanju v svetu – skozi mit, pripoved in glasbo.

[4] Priloga 2.

Ще се опитам да „оконтурирам" многоцветната пеперуда Лоренци в стъклена рамка „дефиниция", чрез която да покажа самия него и „начина му на летене", въпреки интуицията, довеждаща до динамичността – видимите вълни в представлението. „Театърът на Йерней Лоренци"[1] е битийна кардиограма човешка, която започва с рожденото излюпване и приключва със сетния трепет на крилото – последния житейски дъх.

Лоренци „каца" на конкретен сюжет, мотив, проблем или мит[2]. Понася го до „своето" време, като го актуализира и метаморфозира в контекстуален и конкретен период. Но едновременно с това изявява ядрото/същината на универсалната вечна философия на/за човека (= ДНК[3]). По този начин изравнява „вечните" въпроси и теми с човешкия делник и празник. Затова го наричам и още „махало с времеви механизъм"[4].

В интервю с Людмил Димитров Лоренци казва:

> *„Винаги ме е впечатлявало как в тези най-стари текстове са поставени ключови въпроси, които се отнасят за човека. [...] В тези древни текстове са трите „С" – страх, самота, смърт. [...] И още един момент, който е много съществен – хуманизацията на големите митологични сюжети, тоест да придадеш на някой огромен митологичен образ гравитация. За всеки голям митологичен сюжет съществува много конкретен човешки опит. Едва след това те стават големи и преголеми сюжети. Мен ме интересува кое е онова конкретно човешко [...] Защото митологизацията замъглява погледа ни... [...] В последните години съм обзет от повествователния театър. Вярвам, че в онова старо време, in illo tempore, както би казал Мирча Елиаде, там, в кръга на племето, седи старейшината и разказва някаква история. Историите [...] по-често те са свързани с космогонията, с възникването на света. Той разказва някаква история, не му трябва театър, речта и пеенето все още не са разделени, звукът и смисълът все още не са разделени. Така че той е първият минималист. И той разказва, и всички го преживяват. Той връща времето, защото това е периодът на цикличното време, преди линеарното време, в което живеем ние. [...] Той връща заедността, той я изпълва".*

Разгръщайки мотива на кардиограмата, може да се каже, че чрез нейния принцип се проследяват паденията и възвишенията на човека. „Приземявайки" по този начин вечността на цветето Земя, Лоренци си осигурява безсмъртие в личността. А така си отваря хоризонта за бъдещето, като използва аналогични средства – снимки със смартфон. Чрез този похват показва движението във вечното време, като може и да се говори за безвремие, за прекрасна цялостна завършеност, митологична цикличност, която е видима с връщането на наблюдателя към полета на пеперудената мисъл, а дори и към архетипа, породил този устрем.

Други характерни особености на театъра на Лоренци са: 1. Отварянето на функцията на актьора (на сцената винаги е човек, на когото една от мисиите му е да е актьор. И на него му се възлагат задания, а не роли). Актьор и режисьор вървят заедно по пътя и откриват неща, които след това ще обменят и споделят. Тогава актьорският човек се превръща в отворен прозорец за зрителния;

---

[1] Понятието е на Людмил Димитров.

[2] Людмил Димитров: П*реди доста време се отказахте от драматургията, от това да поставяте готови пиеси. Повечето от вашите представления носят наименованието „авторски проект". Напоследък работите преди всичко върху големите епоси, т.е. големите истории, сюжети на отделните народи и на човечеството*" (В: „Култура", Брой 8 (2991), „Вярвам в повествователния театър", октомври 2022).

[3] ДНК = трите архетипни представи за човешкото битуване в света – чрез мита, разказа и музиката.

[4] Приложение 2.

2. Lorencijevo gledališče temelji na Gogolju (predvsem v *Mrtvec pride po ljubico*); 3. vse se zvede na človeško prvoosnovo – preden je nekdo postal junak ali mit, je bil zgolj in samo človek. *»In za vsako mitološko zgodbo, za zgodbo vsakega mitološkega junaka ali junakinje, vedno stoji nekdo; konkreten nekdo: nekdo človek.«*[1] Tako se sam gledalec spreminja v igralca. Lahko govorimo o trojnosti človeških igralčevih položajev: režiser, igralec, gledalec.

V *Orfeju* Lorenci izbere mit o Orfeju, ga prilagodi za bolgarsko odrsko sceno in ga uporabi v kulturnem zavedanju. Mit o Orfeju je precej nepoznan, celo neznan v bolgarskem kontekstu. Spoznani smo z mitološko figuro Orfeja preko nekaterih legend in skozi »sekundarne« vire (na primer: mednarodni festival pop glasbe *Zlatni Orfej* (1965–1999) in nekatera imena podjetij ter hotelov). Ampak mit o tem junaku se ohranja tudi preko Perperikona, kjer se predvideva, da je njegov grob.

Kljub temu Orfej obstaja v našem zavedanju kot legendarni pevec in glasbenik z osupljivo in čudežno podarjeno sposobnostjo, s katero lahko ukroti vse zveri in divja bitja. Poleg tega je tudi pesnik in prerok. Po starogrških in drugih virih ima Orfej trakijsko poreklo.

Z lirsko melodijo in svojim glasom lahko očara vsakršno živo in neživo materijo. Znamenit je tudi po tem, da je poskušal rešiti svojo mrtvo ljubljeno[2] Evridiko iz podzemlja.

Zdaj bom preučil nekaj teoretičnih vidikov. Prvič, pri Lorenciju je kršena značilna antična »enotnost« avtorja in režiserja, celo včasih igralca. Drugič, Lorenci odstrani razliko med glavnim in dodatnim besedilom (replikami in didaskalijami), saj na odru vključuje odrske opombe, ki jih avtor označuje in niso namenjene za oder (to pojasnjuje tudi, zakaj v antiki ni bilo teh opomb: avtor = režiser). Na ta način Lorenci izenači vse v parametrih glavnega in osnovnega. Vendar pa v zvezi z naslovom ostaja zvest antičnemu značaju (naj bo osebno ali kolektivno ime) – »Orfej«. Čas je skoncentriran in trostopenjski – sedanjost z retrospekcijami, predstavljenimi v eni smeri, ter razmišljanja/refleksije. Tragika je poudarjena tudi z odsotnostjo projekcij domišljije o prihodnosti. Vzajemno razmerje med fabulo in zapletom je ekvivalentno delu *Kralj Ojdip* – v enem dolgem dnevu bomo izvedeli za celoten človeški življenjski ciklus. Ampak v povezavi z izčiščenim časom brez podaljškov pa obstajajo tudi upočasnitve, ki izpostavljajo določene trenutke. To je izraženo tudi na drugi stopnji s pomočjo snemanja s pametnim telefonom. Takšni »poudarki« so lahko predstavljeni tudi skozi percepcijo perspektive in vprašanja osrednje točke. Primer za to je, ko se vsa kopja zapičijo v srce. Ni naključje, da vizualizirajo to filozofijo perspektive, saj vse sekcije združujejo v eno točko. Drugače je, ko se še bolj razgali, oko Evridike, da pokaže smrt. Prostor pa je odprt tudi v globino (spredaj in zadaj ločeno), vendar je metaforično tudi vertikalno, kjer poskuša ne neposredno prikazati obeh svetov – zgornje in spodnje zemlje.

Dimitrov v (prej omenjenem) intervjuju vpraša Lorencija: »Kje po vašem mnenju Orfej sestopa?«, pri čemer se nanaša na mit, po katerem Orfej sestopa v podzemlje, v pekel. Jernej Lorenci odgovarja, da obstajajo različne interpretacije tega vprašanja.

Po njegovem mnenju je glavni kamen spotike v mitologiji Orfeja Evridika. Ta prenaša neverjetno, mračno trpljenje. Problem Orfeja pa je njegova samoljubnost, hubris – Evridika je zanj le orodje. Nima pravega odnosa do nje, temveč jo instrumentalizira.

[1] Iz *Človek, ne bog* J. Lorencija

[2] Reminescenca iz *Mrtvec pride po ljubico*.

2. Театърът на Лоренци стъпва върху Гогол (най-вече в „Мъртвият идва за любимата си"); 3. Всичко се свежда до човешката първооснова – преди някой да се е превърнал в герой или мит, е бил просто и само човек. *„А зад всяка митологична история, зад историята на всеки митологичен герой или героиня винаги стои някой; конкретен някой: някой човек."*[1]. Така и самият зрител се превръща в изпълнител. И може да говорим за триединство на човешките актантни позиции: режисьор, актьор, зрител.

В „Орфей" Лоренци избира едноименния мит, адаптирайки го за българската сцена, така че да го приложи в културното ни съзнание. Митът за античния певец е малко познат, а дори и непознат в български контекст. Запознати сме с митичната фигура (на) героя през някои легенди и чрез „вторични" източници (например: международният фестивал за поп музика „Златният Орфей" (1965–1999 г.) и някои имена на фирми и хотели). Но митът за този герой в България се поддържа и чрез Перперикон, където се смята, че е гробът му.

И все пак Орфей битува в съзнанието ни като легендарен певец и музикант с изумителна и чудотворна дарба, чрез която може да укроти всички зверове и диви същества. Освен това е и поет, и пророк. Според древногръцки и други източници му се приписва тракийски произход.

Той е способен с мелодията от лирата си и с гласа си да очарова всяка жива и нежива материя. Известен и с дадената му възможност, и с неуспешния си опит да изведе мъртвата си любима[2] Евридика от подземното царство.

Тук ще направя кратки теоретични уточнения. Първото, което прави впечатление, е, че и при Лоренци е нарушено характерното за античността „единство" на автор и режисьор, а дори понякога и актьор. Второ, Лоренци снема разликата между главен и допълнителен текст, тъй като на сцената се вкарват ремарки, които се смятат за авторови указания в пиесата и не са предназначени за показ на сцена (това обяснява и защо през античността те липсват: автор = режисьор). По този начин Лоренци изравнява всичко в параметрите на главното и основното. Но по отношение на наслова се придържа към античния характер (да е лично или колективно име): „Орфей". Времето е концентрирано и тристепенно – настояще с ретроспекции, представени в една посока, и с размишления/рефлексии. Трагичното се подчертава и с отсъствието на проекции на въображение за бъдещето. Взаимоотношението между фабула и сюжет е еквивалентно на „Едип цар" – в един дълъг ден да научим за цял човешки живот. Но във връзка с изчистеното от всякакви удължавания време има и забавяния, акцентиращи на определени моменти. Това се изразява и на втора степен с подпомагането на заснемането със смартфон. Подобни „подчертавания" могат да се представят и през възприятието за перспектива и въпроса за убежната точка. Пример за това е, когато всички копия се забиват в сърцето. Те неслучайно визуализират тази философия на проспекцията, като множеството отсечки се събират в една точка. Друг е, когато окото на Евридика се оголва още повече, за да се покаже/докаже смъртта. Пространството, от своя страна, е отворено и в дълбочина (разделено на преден и заден план), но метафорично е и вертикално, където непряко ни се визуализират двата свята – горната и долната земя.

В разговора си с Лоренци Людмил Димитров му задава въпроса: „Къде според Вас се спуска Орфей?", имайки се предвид, че според мита той отива в ада. Отговорът е следният:

[1] Из „Човек, не бог" на Й. Лоренци.

[2] Реминисценция с „Мъртвият идва за любимата си". Тук е „Живият идва за мъртвата си любима".

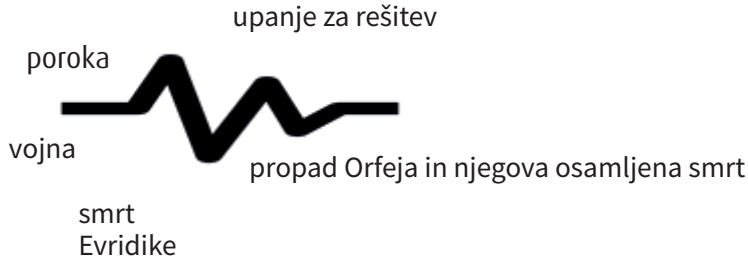
Na neki način jo dvakrat ubije in se ob tem zdi, da uživa v tem dejanju. Lorenci poudarja, da je to le ena od možnih interpretacij mita o Orfeju.

Interpretacija Lorencija se osredotoča na nekaj globoko človeškega – kako usode ni mogoče manipulirati, ne glede na priložnosti, ki nam jih daje življenje. V končni fazi je vsak človek le »norček v igri usode«.[1] Tako kot je monografija Ljudmila Dimitrova osredotočena na dramatiko in človeško usodo, tako tudi predstava *Orfej* Lorencija obravnava življenje z vsemi njegovimi padci in vzponi, preizkušnjami in igrami, radostmi in žalostnimi trenutki. Ta koncept se predstavlja kot »živi kardiogram brez konca«. S tem pojmom Lorenci prikazuje večni krog življenja in smrti, vzponov in padcev, kjer so te nasprotja vedno povezana.

Ni naključje, da se predstava začne z upodabljanjem vojne – brutalne in smrtonosne (kar je v nasprotju s klasično antično tradicijo, po kateri se krvoproliče dogaja izven scene). V predstavi nam pripovedujejo o smrti vsakega človeka. Predstava se konča z »Evridiko« – žensko, maternico, ki daje nov življenje. Evridika je že stara in je rodila nekje v onostranstvu.

Dojenček, nov začetek, sreča svojega že marmornega, okamenelega očeta, Orfeja. Tvorba je tista, ki prihaja, da uniči svojega ustvarjalca, saj ga je nečesa prikrajšala. V tem kontekstu Lorenci postavlja vprašanje, ali Orfej ni »zapustil« ustvarjanja in življenja zaradi svoje samovšečnosti in egoizma.

Cvetan Stojanov v svojem eseju *Orfej. Razpravljanje z mitologijo* prav tako obravnava to konceptualno vprašanje in pravi, da »sta smrt in spočetje nepogrešljivo povezana ter da tisti, ki oplodi, umre, prav tako kot obratno. To odraža cikličnost življenja in neizogibnost smrti kot del obstoja« (Stojanov 2006: 86).



Igra šahovskih kmetov (kot da so igralci/liki le lutke v rokah sreče) je projekcija združitve. Igrajo in pojejo kot v zboru, nadaljevanje antičnega zbora. Žalovalke – so prav tako del antične tradicije. V tem zborovskem prenašanju se prepletajo zgodbe posameznih osebnih zgodb in izkušenj, ki ustvarjajo lastne mite v skupnem mitološkem okviru. Vse se vrti v krogu življenja in smrti, ob spremljavi glasbe in tišine. Tresoči akordi iz metuljevih kril Lorencija poudarjajo in izrisujejo sferičnost mitološkega časa, pri čemer uporabljajo pavze in tišino ter pojasnjujejo, kako vsak konec zaključi s tišino, in kako se celo začetek začne z njo.

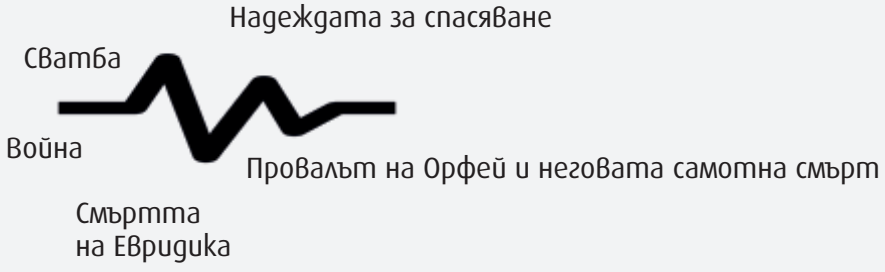
Središče mitološkega časa je vsakdanje v smislu dekorja in drugih predmetov/pohištva: stoli, miza, klavir in drugi glasbeni inštrumenti. Značilno za Lorencija je, da liki večino časa sedijo in igrajo, vodijo monologe, dialoge in molčijo. Vendar pa vse to poteka na ravni tišine. In kljub temu, da je tišina prevladujoča, se čutijo tudi drugi zvoki – zemeljske pesmi in melodije ter nezemeljski, onostranstveni, »pekleni« grobovi in lajež.

[1] Ta fraza je iz monografije Ljudmila Dimitrova: *Biti norček v igri usode: Ruska dramatika 19. stoletja. Hermenevtika kanona*, Sofija 2017.

„Възможни са различни интерпретации. Аз мисля, че той има голям препъникамък – Евридика. Тя понася невероятно, мачистко страдание. Проблемът на Орфей е самовлюбеността, хлъбрисът му – Евридика за него е само оръдие. Той няма реално отношение към нея, а я инструментализира. И по някакъв начин два пъти я убива, наслаждавайки се на този акт. Това е една от възможните интерпретации."

Интерпретацията се концентрира върху това как не може да се изиграе съдбата, колкото и опасности да ни грозят. В краен случай всеки е „шут в играта на съдбата"[1]. Както книгата на Людмил Димитров е концентрирана върху драматургията, така и *„Орфей" на Йерней* е съсредоточен върху живота с падения и изкачвания, с изпитания и игри, с радостните и тъжните празници. Говори се за жива кардиограма без край. Това се представя през цялото време, привеждайки го в безвремие. Показва се вечното кръжене на смъртта с новия живот или новото начало. Неслучайно постановката започва с жестоката и смъртоносна „Война" (тук е в противоречие с античната традиция за кръвопролитието зад сцена – представя ни се (разказът за) смъртта на всеки) и завършва с „Евридика" – жената – майката, даваща нов живот, която е вече възрастна и е родила някъде в отвъдността.

Бебето среща своя вече мраморен, статуен баща. Творението, идващо да унищожи създателя си, тъй като го е лишило от нещо. В този контекст Орфей не го ли „изоставя" със своята самонадеяност... В идентична посока ни води и Цветан Стоянов в есето си „Орфей. Бълнуване с митология", твърдейки, че: *„[...] смърт и зачатие са едно и [...] който опложда, загива, както и обратното"* (Стоянов 2006: 86).



Играта на пешките (доколкото актьорите/героите са пионки в ръцете на Фортуна) е проекция на обединеното. Свирят и пеят като в ансамбъл, реминисцентен с античния хор. Оплакващите – също са от древната традиция. В това ***хор***ово носене се преплитат разказите на индивидуалните лични истории и преживявания, попълващи общия архетип със собствени сюжети. Оформя се кръговрат около смъртта и живота на фона на музика и тишина. Трептящите акорди от пеперудените крила на Лоренци подчертават и очертават сферичността на митологичното време, служейки си с паузи и тишина и поясняващи как всеки край завършва с мълчание, а дори и началото започва с него.

Средата на предисторическото време е всекидневна по отношение на декор и други предмети/реквизит: столове, маса, роял и още музикални инструменти. Характерното за Лоренци – героите да седят поне през повечето време и да свирят, да изричат монолози, диалози и да мълчат. Но всичко това се осъществява в нивата на тишината. И въпреки нейното преобладаващо присъствие, се усещат и други звуци – земни песни и мелодии и неземни отвъдни, „адови" ръмжения, лай и джавкания.

[1] Фразата е от заглавието на монографията „Да бъдеш шут в играта на съдбата: Руската драматургия от XIX век. Херменевтика на канона" на Людмил Димитров (София 2017).

V nekem trenutku pride tudi čas za poroko. Liki se preoblečejo pred občinstvom. Predelava, značilna za komedijo, je zelo jasno prikazana. Žalovalke (ki so bile prej tragične) se spremenijo v pisane goste (komične), celo v družice. Ozadje vojne se transformira v poročno intimno okolje, preplavljeno z vsem (gledališkim) srcem. Vsak (do)oblikuje podobo poroke, pripoveduje svojo izkušnjo.

In ko se linija kardiograma dvigne, mora tudi pasti.

Evridika umre.

Začne se trenutna diagnoza z medicinskimi izrazi in simptomi pred občinstvom, tudi na zaslonu, posneto s telefonom. Nato se Orfej v iskanju priložnosti za upanje odloči sestopiti v podzemlje – dvig linije kardiograma. Tukaj je »spust« predstavljen kot »plezanje«. Nasprotno kot Dantejev pekel. Vzame obleko in tančico ter se poda kot hezihast[1] v popolni tišini, pripravljen, da postane eno z naravo. A Orfej bo kmalu ugotovil, da je le človek. Kot Lorenci pravi v intervjuju z Dimitrovom:

> *»Človek, ki upa in se veseli, ki se boji in trepeta. Ki poskuša, a ne uspe. Ne vedno. Človek, ki je včasih sam in zapolni svojo osamljenost z vsemi mogočimi stvarmi. Ki se skriva v temnih kotih. Ki poskuša postati del zgodovine, vsaj za trenutek postati zgodba. Ki želi verjeti – in mnogokrat tudi verjame – da ima življenje smisel in da smrt ni konec. Tako kot je – neštetokrat – ljubiti samega sebe in pozabiti na druge. In Orfej je bil nekoč in nekje človek. Človek kot jaz in vi. Tako kot Evridika. Tudi on – verjetno – je nekoč ljubil sebe malce bolj. In pozabil, da ni mitološki junak. Da ni bog.«*[2]

Zanimivo je, da obstajajo različne interpretacije. Ne samo Lorenci vidi situacijo tako. Cvetan Stojanov v citiranem eseju razmišlja o podobi Orfeja, ki se je (samo)pozabil in si zasluži svojo kazen. Vendar ta kazen ne prihaja od višje sile, temveč od ljudi – njegovih poslancev, ki ga zelo ljubijo:

> *»Ker si se pozabil. Pozabil si sebe, veliko modrost in veliko pravičnost. A velika pravičnost se ne more pozabiti brez posledic: […] In zdaj te bomo kaznovali, ker si nam drag; kolikor nas nekdo ljubi, toliko huje ga kaznujemo. […] Dolgo smo te čakali, dolgo smo te čakali in te gledali z zaljubljenim, neizogibnim pogledom, videli smo vse – in kako si nas zaničeval, in kako si prezrl maternico, iz katere si nastal […] Kaj – ti, ki si eno meso z nami, si želel postati nebeški? Ti, izdajalec! O, kakšno ljubezen moraš dati, kakšno moško, mišičasto, krvavo ljubezen, da bi izplačal svojo kazen! Slišiš, tvoja mati joka zate, tvoja in naša, zemlja, črna, pravična, joka in te išče, in te želi, in si želi spet poljubiti, te dojiti in te dotakniti, kos po kos. Ker si se pozabil …«* [isto tam: 87].

Toda … S kaznijo kaznuje tudi njo znova.

Pekel je predstavljen sinkretistično – vizualno in zvočno. Je igra senc, svetlobe, pokov, rjovenja, renčanja, vpitja in lajanja. Orfej pretrpi vsa fizična poškodovanja zapirajoč se vase. Vse to bo doseglo svoj vrhunec, ko bo vse kot po nevihti, ki je preverila vzdržljivost človeka pred naravo. In tukaj Orfej (do neke mere) izstopa iz človeškega. Zato mu je dana priložnost – zavrti kolo usode in vidi, kaj bo – zaščitnik ali norček. A da bi to razumeli, mora biti opravljen iniciacijski obred – oba morata hoditi navzgor proti zemlji in soncu, vendar bo črta na kardiogramu usmerjena navzdol.

[1] Hezihazem (iz grškega: ἡσυχασμός, iz ἡσυχία – spokojnost, tišina, osama) je stopnja povezave z Bogom v pravoslavnem krščanstvu, razširjena v Bolgariji v času Druge bolgarske države – 11.–13. stoletje.

[2] Iz *Človek, ne bog* J. Lorencija.

В един момент идва и времето за сватбата. Героите се преобличат пред публиката. Предрешването, характерно за комедията, е много ясно представено. Оплаквачките (от трагични) се превръщат в цветни гости (комични), дори и като шаферки. Фонът на войната се трансформира в една сватбена задушевна обстановка, залята от всички (зрителни) сърца. Всеки (до)оформя образа на сватбата, разказвайки своя опит.

И щом линията на кардиограмата се е вдигнала, трябва и да слезе.

Евридика умира.

Започва мигновено диагностициране с медицински термини и симптоми пред публиката, а и на екран, като се снима с телефон. След това Орфей се решава да слезе в Ада, търсейки шанс за надежда – възкачването на линията от кардиограмата. Ето тук „слизането" е представено като „покатерване". Обратно на Дантевия ад. Взима роклята и воала и поема като исихаст в пълно мълчание, готов да стане едно с природата. Но Орфей ще се окаже, че е само човек. Както казва Лоренци в цитираното интервю с Димитров:

> *„Човек, който се надява и се радва, когото го е страх и трепери. Който опитва и не успява. Не всеки път. Човек, който понякога е сам и запълва самотата си с всевъзможни неща. Който се крие из тъмните ъгли. Който се опитва да се впише в историята, поне за миг да стане сюжет. Който иска да вярва – и много пъти също е вярвал – че животът има смисъл и че смъртта не е край. Така, както – неведнъж – е обичал себе си и е забравял за другите. И Орфей някога и някъде е бил човек. Човече като мен и вас. Както и Евридика. Той също – навярно – някога се е обичал малко повече. И е забравил. Че не е митологичен герой. Че не е бог."*[1]

Интересното е застъпването на повече интерпретации. Не само Лоренци вижда така ситуацията. Цветан Стоянов в споменатото есе разсъждава върху образа на Орфей, който се е (само)забравил и заслужава своето наказание. Обаче то не идва от някаква висша сила, а от хората – нейните пратеници, които много го обичат:

> *„Защото ти се забрави. Ти забрави и себе си, и голямата мъдрост, и голямата справедливост. Но голямата справедливост не може да се забравя безнаказано: [...] И сега ние ще те накажем, защото си ни скъп; колкото някой ни е по-скъп, толкова по-лошо го наказваме. [...] Ние дълго те чакахме, ние дълго те чакахме и те гледахме с влюбен, непропускащ поглед, ние виждахме всичко – и как ни презря, и как пренебрегна утробата, от която си произлязъл [...] Какво – ти, който си една плът с нас, пожела да станеш небесен? Ти, предателю! О, каква обич само трябва да ни дадеш, каква мъжка, мускулеста, кървава обич, за да изкупиш престъплението си! Чуваш ли, твоята майка плаче за теб, твоята и нашата, земята, черната, справедливата, тя плаче и те иска, и копнее пак да те целува, да те кърми и да те пипа, парче по парче. Защото ти се забрави..."* (пак там: 87).

Но... Чрез наказанието наказва отново и нея.

Адът ни се представя синкретично – визуално и слухово. Игра на сенки, светлини, гърмежи, ревове, ръмжене, виене и лай. Орфей изтърпява множество физически наранявания, затваряйки се в себе си. Цялото това безумие ще достигне до своя апогей, когато всичко ще е като след буря, проверила издръжливостта на човешкото пред природното. И тук Орфей (донякъде) излиза от човешкото. Заради това му се и дава шансът – да завърти колелото на съдбата и да се види какъв ще е – покровител или шут. Но за да се разбере, трябва да се изпълни инициационният ритуал – двамата да вървят нагоре към земята и слънцето, но по кардиограмата чертата ще е насочена надолу.

[1] Из „Човек, не бог" на Йерней Лоренци.

Orfej se obrne in jo vidi zadnjič. Je mogoče, da se je tako vzvišal in pomislil, da je brez napak, da je pozabil, da lahko vsak stopi napačno ali se v primeru, da bi se obotavljal do ljubljene osebe, obrne za preverjanje in varnost ... Ker se ljudje najbolj bojijo osamljenosti.

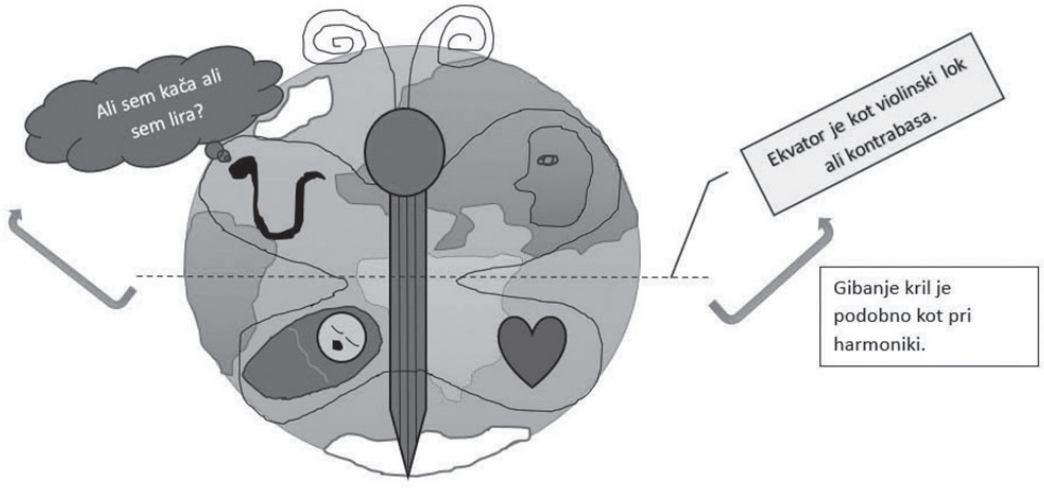
Sam spektakel se ne konča s samotno smrtjo Orfeja, temveč s podobo Evridike – poveličane in v tem primeru opevane, vendar ne s strani Orfeja (kar ni enakovredno trobadurski liniji). Usoda je povedala, da si norček, Orfej, da si minljiv človek! In na koncu nam je predstavljen le z osamljeno glavo (brez drugih delov telesa), ki se vrti okoli svoje osi v profilu planeta Zemlja dan za nočjo. Cvetanu Stojanovu se zdi, da ve, kako bi ukrepal Lorenci, čeprav se zdi, da sta v času razhajanja:

> *»Raztrgali me bodo, a ne? Tako kot so rekli – iz ljubezni, dolgo? Da bi nadaljevali predstavo? Da bi bil dialog (v tišini – op. V. V.) […] Ampak ko vržejo mojo glavo, praviš, odtrgano mojo glavo, v reko, bo reka to prevzela? Me tolažiš s tem?*
>
> *Reka jo bo vzela, praviš – velika reka, ki se spušča proti nižavi in krvavo šumi, vijolična reka […] jo bo vzela in nosila, ona pa bo pela, nadaljevala bo petje, skupaj z zemljo in nebom, z živalmi in naravo, potopljena v kri« [tam: 93].*

No, ja, ne bo »ležal in stokal« [Botev 1989: ...], temveč se bo nosil v »večnih vodah, brezmejnih vodah – brez dna // […] Predvečnih vodah, vsevečnih vodah – kristalnih, // brez dna in brezmejnih, privlačno hladnih ...« [Javorov 1978: 203].

Za zaključek lahko rečem, da se zdi, da je eden od glavnih ciljev Lorencijevega *Metulja*, da nam razkrije, da vse kroži okoli človekovega – z vsemi njegovimi padci in vzponi. A hkrati transformira prehodno človeško zemeljsko obliko v brezkončno in onostranstveno, brezčasno, brezmejno in transcendentno, popolno in zaprto, vendar pripravljeno, da spusti vsakega gledalca, pripravljenega, da poleti brez strahu v utopijo z Jernejem in njegovim delom. Ker Lorenci ustvarja svetove, v katere se človek večno vrača, ki jih bo slišal, vdihaval in čutil, vendar ne kot Bog, temveč kot pravi človek. Ker nas predvsem Jernej Lorenci uči, kako biti ljudje – združeni in povezani, dejavni in resnični v bivanjih, pa tudi v onostranstvu, ne glede na kratkost našega življenja (kar je značilno za metulja).

Priloga 1:



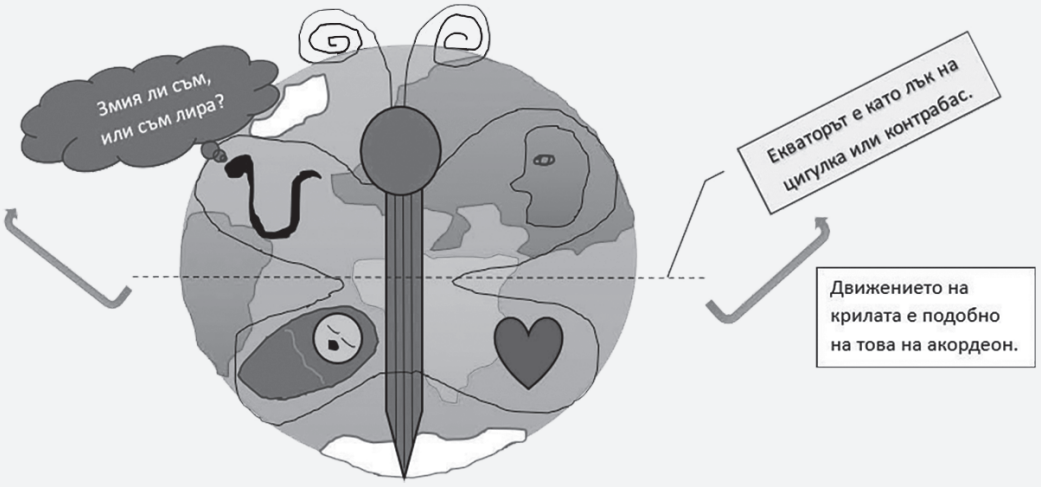
Орфей се обръща и съзира съпругата си за последно. Възможно ли е дотолкова да се е възгордял и помислил за безгрешен, че да е забравил, че всеки може да стъпи накриво или в случая да се поколебае какво се случва с любимия му и да се обърне за проверка и сигурност... Защото хората най-вече ги е страх от самотата.

Спектакълът сам по себе си не завършва с незавидната смърт на Орфей, а с образа на Евридика – възвеличавана и в случая възпявана, но не от Орфей (неравнозначно на трубадурската линия). А съдбата е казала, че си шут, Орфей, че си преходен човек! И той накрая ни се представя единствено с отделената от тялото глава, въртяща се около оста си – своеобразен профил на Земята ден подир нощ. Отново Цв. Стоянов сякаш е наясно какъв ход би предприел Лоренци, независимо че се разминават във времето:

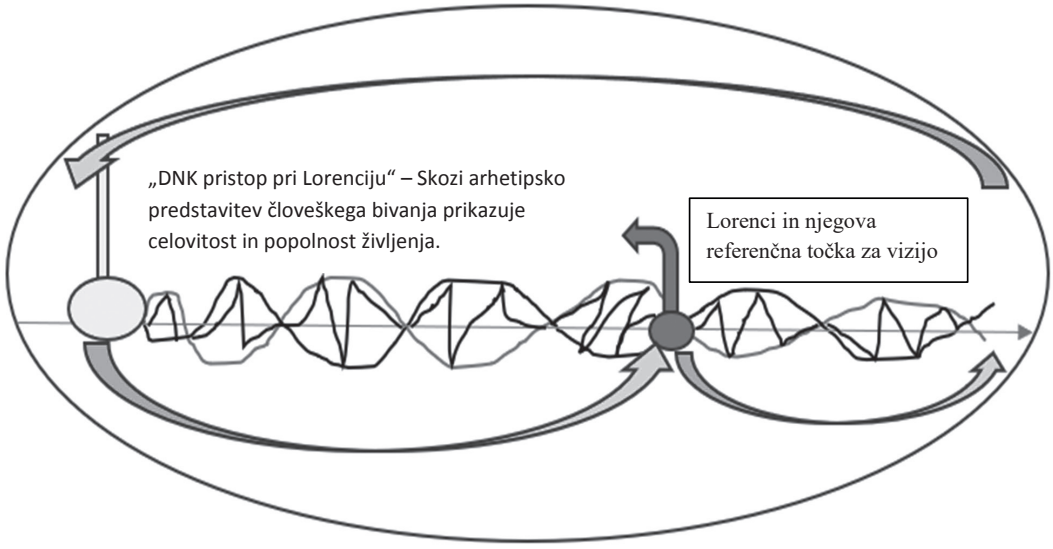
> *„Те ще ме разкъсат, нали? Така както казваха – от обич, дълго? За да продължи представлението? За да има диалог (в тишината – б. м., В. В.) [...] Но когато хвърлят главата ми, казваш, откъснатата ми глава, в реката, реката ще я поеме? С това ли ме утешаваш?*
>
> *Реката ще я поеме, казваш – голямата река, която се спуска към равнината и окървавена шуми, пурпурната река [...] ще я поеме и ще я носи, а тя ще пее, ще продължава да пее, заедно със земята и небето, със зверовете и природата, потънала в кърви“ [пак там: 93]. Е, да, няма да „лежи и пъшка“ [Ботев 1989: ...], но ще се носи във „Вечните води, безбрежните води – бездънни // [...] Предвечните води, Всевечните води – кристални, // бездънни и безбрежни, призивно прохладни...“* (Яворов 1978: 203).

В заключение ще изтъкна, че сякаш една от основните цели на пеперудата Лоренци е да ни по(дс)каже, че всичко кръжи около човешкото – с всичките му падения и подеми. Но заедно с това режисьорът трансформира преходната човешка земна форма в безкрайна и отвъдна, безвремева, безгранична и трансцендентна, съвършена и затворена, но готова да пусне всеки зрител, готов да полети без страх в утопията на и с Йерней. Защото Лоренци създава светове, в които всеки от нас вечно ще се връща, които ще чува, вдишва и усеща, но не като Бог, а като истински човек. Защото преди всичко Йерней Лоренци ни показва как да бъдем хора – сплотени и обединени, дейни и истински в битието, а и в отвъдността, независимо от краткостта на живота ни (характерна за пеперудата).

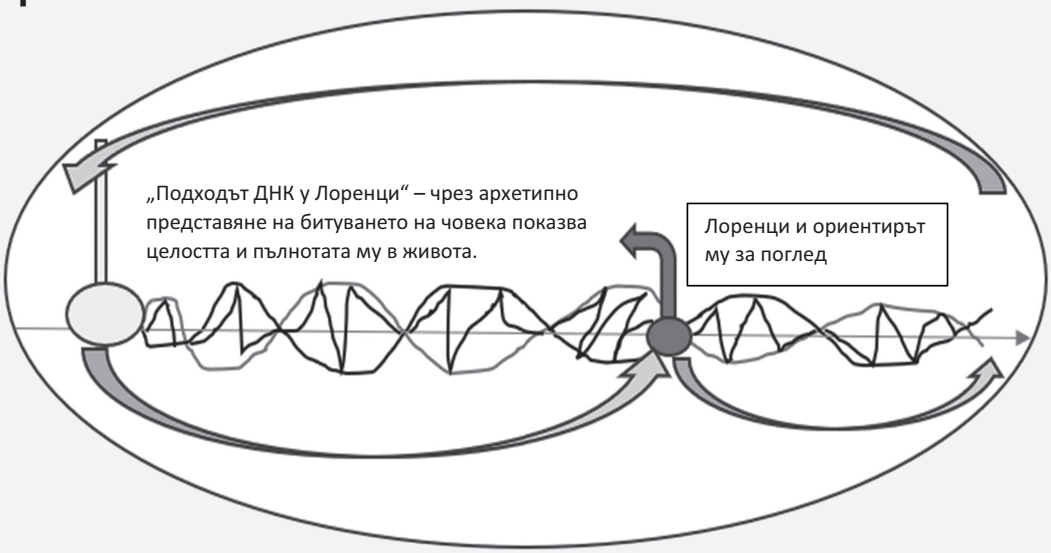
Приложение 1:



Priloga 2:


„DNK pristop pri Lorenciju“ – Skozi arhetipsko predstavitev človeškega bivanja prikazuje celovitost in popolnost življenja.
Lorenci in njegova referenčna točka za vizijo

Приложение 2:



Viri in literatura / Цитирана литература

Ботев 1989: Ботев, Х. *Избрани творби.* София, Български писател, 1989.

Лоренци 2019: Моят театър е екипно изследване. Интервю на Людмил Димитров с Йерней Лоренци: В сп. *„Култура“*, бр. 7 (2960), септември 2019.

Лоренци 2022: Вярвам в повествователния театър. Интервю на Людмил Димитров с Йерней Лоренци: В: сп. *„Култура“*, бр. 8 (2991), октомври 2022.

Лоренци, **Й:** *Слово при връчване на наградата „Икар“. Предоставен от Людмил Димитров.*

Лоренци, **Й:** *Човек, не бог. Текст в програмата към спектакъла „Орфуй“, предоставено от Людмил Димитров.*

Стоянов 2006: Стоянов, Ц. ОРФЕЙ. Блянуване с митология. // *Непобеденият победен.* Велико Търново, Слово, 2006.

Яворов 1978. Яворов, П., К. *Събрани съчинения в пет тома. Том първи. Стихотворения и стихотворни преводи.* Под редакцията на Кръстьо Куюмджиев. София, Български писател 1978: 203.



Postojnska jama / Пещерата Постойна



Dejan Dinkov –
Orfej v predstavi Jerneja Lorencija

Деян Донков –
Орфей в спектакъла на Йерней Лоренци



Kip Orfeja na metro postaji letališča Sofija

Скулптура на Орфей на метростанция „Летище София“



Perperikon

Перперикон

Uniwersytet Warszawski

KULTUROTWÓRCZA FUNKCJA KRAJOBRAZU. ARTYSTYCZNE REPREZENTACJE PRZESTRZENI BUŁGARSKICH GÓR

SCHRONISKO ALEKO – SZCZYT HADŻI DIMITYR (BUZŁUDŻA) – TRYN



ХИЖА „АЛЕКО" – ВРЪХ „ХАДЖИ ДИМИТЪР" (БУЗЛУДЖА) – ТРЪН

КУЛТУРНОТВОРЧЕСКАТА ФУНКЦИЯ НА ПЕЙЗАЖА. ХУДОЖЕСТВЕНИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НА ПРОСТРАНСТВОТО НА БЪЛГАРСКИТЕ ПЛАНИНИ

Варшавски университет

ZESPÓŁ

Opiekunowie naukowi:
dr Angelika Niewiadomska, prof. Iliana Genew-Puhalewa

Uczestnicy:
dr Magdalena Kałuża, Rafał Mrowiński, Zofia Kręc, Katarzyna Szybisty, Łukasz Koronkiewicz

KONCEPCJA

Prezentowana w tym rozdziale trasa prowadzi przez masywy górskie. Autorzy i autorki tekstów, przywołując rozmaite dzieła literackie, analizują górskie krajobrazy nie tylko jako miejsca pamięci, tło wydarzeń z historii Bułgarii czy przestrzeń zainteresowania turystów, lecz także jako miejsca prywatnego ocalenia.

Punkt początkowy wędrówki stanowi Witosza. Z tym masywem związana jest publicystyczna działalność Aleka Konstantinowa. Dzięki społecznemu zaangażowaniu pisarza pod koniec XIX wieku w Bułgarii powstał zorganizowany ruch turystyczny, a z czasem wspinaczka na Witoszę ukonstytuowała się jako praktyka kulturowa.

Kolejnym przystankiem jest łańcuch górski Stara Płanina, a zwłaszcza szczyt Hadżi Dimityr, znany jako szczyt Buzłudża. Tam czeta Dimityra Nikołowa Asenowa stoczyła swoją ostatnią bitwę z oddziałami osmańskimi. Christo Botew uwiecznił w balladzie „Hadżi Dimityr" (*Хаджи Димитър*) śmierć bohatera na Buzłudży, przyczyniając się do powiązania górskiego krajobrazu z bułgarskim etosem walki o wolność. Ponad sto lat później komuniści wykorzystali w celach propagandowych znaczenie, jakie szczyt ma w pamięci historycznej i wznieśli tam Dom-Pomnik Partii. Współczesny pisarz Władisław Todorow w powieści „Bączek" (*Пумпал*) stworzył z kolei dystopijny, postapokaliptyczny świat, w którym brutalistyczna bryła monumentu pełni funkcję promu kosmicznego, co można intepretować jako satyryczną krytykę technooptymizmu drugiej połowy XX wieku, tak utopijnego, że wręcz absurdalnego.

Ostatni przystanek trasy to region tryński (*Трън*), ujmowany przez pryzmat opowiadań Petyra Dełczewa. Okoliczne góry – w odróżnieniu od silnie zmitologizowanej Starej Płaniny czy kojarzonych z mistycyzmem Rodopów – jawią się jako przestrzeń peryferyjna, mniej niezwykła, ale dająca możliwość terapeutycznej ucieczki od codzienności.

ЕКИП

Научни ръководители:
проф. д-р Илияна Генев-Пухалева, д-р Анджелика Невядомска

Участници:
д-р Магдалена Калужа, Рафал Мровински, Зофия Кренц, Катажина Шибисти, Лукаш Коронкевич

КОНЦЕПЦИЯ НА МАРШРУТА

В този раздел се представя маршрут, който преминава през различни планински масиви. Авторите на текстовете разглеждат пейзажи чрез избрани литературни произведения, като ги анализират не само като места на паметта, фон на исторически събития или туристически обекти, но и като пространства за лично спасение.

Началната точка на нашето пътуване през българските планини и техните литературни репрезентации е Витоша – планинският масив, който се свързва с делото на Алеко Константинов като публицист и общественик. Благодарение на неговата гражданска ангажираност в края на XIX век в България се заражда организирано туристическо движение, а с времето изкачването на Витоша се превръща в културна практика.

Маршрутът ни продължава към връх Хаджи Димитър в Стара планина, по-известен като връх Бузлуджа, където четата на войводата Димитър Николов Асенов води последната си битка срещу османските войски. Смъртта на героя е увековечена от Христо Ботев в баладата „Хаджи Димитър“, която свързва планинския пейзаж с героичната борба за свободата на България.

Повече от век по-късно комунистическата власт се възползва от историческото значение на върха и го използва за пропагандни цели, като издига там Дом паметник на БКП (Българската комунистическа партия). Когато на връх Бузлуджа остава само скелет от монумента, разрушен от времето и вандализъм, въображението на съвременния писател Владислав Тодоров рисува дистопичен, постапокалиптичен свят, в който бруталистката конструкция, свързана с упадъка на една епоха, се превъплъщава в космическа совалка. Романът на Тодоров, озаглавен „Пумпал“, представлява сатирична критика на технооптимизма от втората половина на XX век, който е толкова утопичен, че граничи с абсурда.

Последната спирка от маршрута е районът на Трън или Трънско Краище, художествено пресъздаден в прозата на Петър Делчев. Трънските планини – за разлика от силно митологизираната Стара планина или мистичните Родопи – се явяват като периферно пространство, не толкова величествено, но предлагащо възможност за терапевтично бягство от ежедневието.

TOPOS:
SOFIA,
WITOSZA

MAGDALENA KAŁUŻA

ZDOBYWANIE WITOSZY JAKO PRAKTYKA KULTUROWA. ŚLADAMI ALEKA KONSTANTINOWA

Aleko Konstantinow w Polsce stał się rozpoznawany po publikacji w 1986 roku przekładu jego sztandarowego dzieła – zbioru opowiadań „Baj Ganiu" (*Бай Ганьо*) (Konstantinow 1986). Niewielu Polaków jednak wie, że Aleko Konstantinow w Bułgarii jest znany i ceniony nie tylko jako twórca utworów literackich, ale także inicjator ruchu turystycznego w zorganizowanej formie. Warto przybliżyć polskim odbiorcom bułgarskiej kultury również ten aspekt działalności społeczno-artystycznej pisarza.

22 sierpnia 1895 roku w czasopiśmie „Знаме" ukazał się tekst „Покана" – emocjonalne „Zaproszenie", w którym Konstantinow zachęcił wszystkich miłośników przyrody do przybycia na zebranie założycielskie klubu bułgarskich turystów. Miało się ono odbyć tydzień po publikacji tekstu, w samo południe i w terenie, a konkretniej na wysokości 2290 metrów, to jest na najwyższym szczycie masywu górskiego Witosza, czyli Czarnym Wierchu. Konstantinow umiejętnie zdiagnozował i wykorzystał w tym tekście narastającą w środowisku sofijskich intelektualistów potrzebę zwrócenia uwagi publicznej na walory rodzimych krajobrazów wysokogórskich, zalety ruchu na świeżym powietrzu, zasługujące na zbadanie bogactwo fauny i flory. Zarówno pisarz, jak i inni współcześni mu działacze kulturalni dostrzegali również konieczność opisania oraz przekazania społeczeństwu w przystępnej formie wiedzy dotyczącej górskiego komponentu bułgarskiego pejzażu. Z interesującej pod względem gatunkowym formy, łączącej elementy felietonu, dziennika podróży i odezwy, wyłania się obraz pisarza zarówno jako utalentowanego twórcy literackiego, korzystającego ze swobodą i swadą z licznych środków artystycznego wyrazu (ironia, paralelizm syntaktyczny, metafora, pytanie retoryczne, gradacja, porównanie), jak i zaangażowanego działacza społecznego ze zdolnościami organizacyjnymi – człowieka, którego dziś moglibyśmy określić mianem aktywisty przyrodniczego.

> *Korzyści z takiego klubu są oczywiste: jego członkowie (...) będą wzbudzać i wspierać wzajemną miłość do wycieczek po malowniczych zakątkach Bułgarii; poznają kraj; opracują opisy tras spacerowych i miejsc, gdyż wśród członków niewątpliwie znajdą się osoby naukowo przygotowane do studiowania flory, fauny, bogactw mineralnych, etnografii, geologii, geografii; wśród członków będą opowiadane historie o ciekawych wycieczkach po Bułgarii lub zagranicy (…). Klub będzie mógł zalecić władzy podjęcie środków ułatwiających wycieczki, jak również zapobiegających zabłądzeniu w miejscach nieprzystępnych i trudnych do przejścia* (Константиновъ 1895).

Zaproszenie Konstantinowa spotkało się z ogromnym odzewem, a w zaplanowanym terminie, to jest 27.08.1895 roku, na Witoszę weszło około trzystu osób, co zostało opisane w kolejnym felietonie pisarza:

> *Efekt wywołany przez zaproszenie przewyższył stukrotnie wszelkie oczekiwania. Teraz, gdy miałem zaszczyt ujrzeć prawdziwy jarmark na samym szczycie Witoszy, mogę śmiało przytoczyć chętnie cytowaną frazę: „Szanowni Państwo, poznajcie Bułgarię, żebyście mogli ją pokochać" i dodać od siebie: „Szanowni Państwo, poznajcie ze wszech stron bułgarski naród, a go pokochacie; w nim skrywa się potencjał, poszukajcie zdrowego impulsu, a zamienicie go w żywą siłę. (…)*

ТОПОС:
СОФИЯ, ПЛАНИНАТА ВИТОША

МАГДАЛЕНА КАЛУЖА

ИЗКАЧВАНЕТО НА ВИТОША КАТО КУЛТУРНА ПРАКТИКА: АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ И НЕГОВИТЕ ПОСЛЕДОВАТЕЛИ

Преводач: колектив

Алеко Константинов добива популярност в Полша след издаването (през 1986 година) на полския превод на неговото знаково произведение – поредицата сатирични разкази „Бай Ганьо" (*Baj Ganiu*) (Konstantinow 1986). Малко поляци обаче знаят, че Алеко Константинов е известен и ценен в България не само като автор на литературни произведения, но и като основател на движението за организиран туризъм. Струва си да разгледаме по-отблизо този аспект от обществената дейност на писателя.

На 22 август 1895 година в списание „Знаме" е публикуван емоционален текст, „Покана", в който Алеко Константинов призовава всички любители на природата да дойдат на учредителното събрание на клуба на българските туристи. То трябва да се проведе седмица след публикуването на текста, точно по обяд и на уреченото място, а именно на 2290 метра надморска височина, т.е. на най-високия връх на планинския масив Витоша, Черни връх. В този текст Алеко Константинов умело улавя и ангажира нарастващата в средите на софийските интелектуалци необходимост да се привлече общественото внимание към качествата на родните високопланински пейзажи, към предимствата на движението на открито, към богатството на фауната и флората, които заслужават да бъдат изследвани и популяризирани по достъпен начин. В жанрово интересна форма, съчетаваща елементи на фейлетон, пътепис и призив, авторът на „Поканата" се проявява едновременно като талантлив литератор, който с лекота и вкус използва разнообразни художествени изразни средства (ирония, синтактичен паралелизъм, метафора, реторичен въпрос, градация, сравнение), и като убеден общественик с организационни умения:

> *Ползата от такъв клуб е очевидна: членовете му (...) ще възбуждат и поддържат взаимно любов към обиколки на живописните местности из България; ще се запознават със страната; ще се правят описания на разходките и местностите; между членовете, без съмнение, ще има лица научно подготвени, за да могат да изследват флората, фауната, минералните богатства, етнографията, геологията, географията; ще се държат сказки за български или странни интересни пътувания между членовете (...). Клубът ще може да препоръчва на правителството някои мерки за улеснение на пътуванията и предупреждение на заблудяванията из непроходими и непристъпни места. Ще се устройват конкурси и общи разходки и прочее* (Константинов 1895) .

Поканата на Алеко Константинов е посрещната с голям отзвук. На насрочената дата, 27.08.1895 година, около триста души се изкачват на Витоша, което е описано в последвалата статия на писателя:

> *Ефектът, който произведе поканата, надмина стократно всякакви очаквания. Сега, след като бях честит да видя цял панаир на самия върхчец на Витоша, мога смело да попълня цитираната чужда фраза „Господа, изучете България, за да я обикнете" и да прибавя: Господа, изучете Всестранно българския народ и вий ще го обикнете; в него се крие потенциална сила, намерете здрав импулс и я превърнете в жива сила.*

> *Czy wiecie, jaki był rezultat? – Około czterystu osób przez Dragalewci, Begler Cziflik, Bistricę i Knjażewo sunęło nocą z soboty na niedzielę po szczytach Witoszy i przy wschodzie słońca trzysta osób zdobyło Czarny Wierch! Ech, prawdę mówiąc, zadziwiło mnie to szlachetne współzawodnictwo!* (Константиновъ 1895b).

Wskutek tragicznej śmierci Aleka Konstantinowa w 1897 roku pierwsze bułgarskie towarzystwo turystyczne zawiązało się formalnie dopiero w 1899 roku i przyjęło imię swojego inicjatora. Działa do dziś pod nazwą Bułgarski Związek Turystyczny i wciąż ma tego samego patrona. Marzenie Konstantinowa ziściło się: turystyka górska w Bułgarii stała się częścią stylu życia, ewoluując od elitarnego poruszenia aktywistycznego kilkudziesięciu sofijskich zapaleńców (przypominającego zachodnioeuropejskie „mody", takie jak fascynacja szwajcarskimi Alpami) do codziennego, swojskiego sposobu spędzania wolnego czasu, dostępnego zarówno dla niedzielnych spacerowiczów, jak i zawodowych sportowców.

Pamięć o Aleku Konstantinowie jest w Bułgarii pielęgnowana starannie, o czym świadczy chociażby nazwanie jego imieniem ulic w największych bułgarskich miastach oraz obecność wielu pomników tej postaci w przestrzeni publicznej, przede wszystkim Sofii i jej okolic. Na przykład w 2016 roku na sofijskim bulwarze Witoszy stanął pełnowymiarowy, realistyczny pomnik pisarza, stojącego z walizką przy nodze i spoglądającego w stronę masywu górskiego (autorem obiektu jest Boris Borisow).

Uwielbiana przez Aleka Konstantinowa Witosza stanowi więc kolebkę bułgarskiej turystyki pieszej. Jej wyjątkowe położenie na obrzeżach stolicy sprawia, że ma ona szczególny status wśród sofijczyków, znajdujących upodobanie w regularnym, cotygodniowym wspinaniu się na masyw. Masowy charakter tych pieszych wędrówek uzasadnia określanie ich mianem praktyki kulturowej o charakterze integracyjnym, utrwalającej światopogląd, a nawet wpływającej na tożsamość sofijczyków, ich poczucie przynależności do wspólnoty mieszkańców wyjątkowego miasta i rozwój nowocześnie rozumianego patriotyzmu lokalnego. Zdaniem Mileny Benowskiej-Sybkowej turystyka górska w Bułgarii jest przestrzenią, w której spotyka się właśnie kultura miejska, rekreacyjne uprawianie sportu i miłość do ojczyzny (Беновска-Събкова 2006). Romantyzowana w XIX wieku dzika przyroda Witoszy, będąca początkowo obiektem niemal religijnego kultu[1], a następnie dumy narodowej, stała się celem specyficznej turystyki kulturowej i centrum zjawiska o charakterze uniwersalnym, które badaczka określa jako *„świeckie pielgrzymowanie"* (Беновска-Събкова 2006). Przywiązanie do Witoszy to niewątpliwie jeden z najbardziej specyficznych przejawów bułgarskiej mentalności narodowej.

W kontekście działalności Aleka Konstantinowa oraz fenomenu Witoszy na szczególną uwagę zasługuje postać bułgarskiego biologa i alpinisty Bojana Petrowa, który zaginął w 2018 roku w Himalajach. Mieszkał on w starej południowej dzielnicy Sofii, u podnóża Witoszy, więc właśnie tam obywał swoje codzienne treningi, co poruszająco opisał w książce „Pierwsze siedem" (*Първите седем*) (Петров 2017). O słynnym notesie-pamiętniku, pozostawionym przez Petrowa w jednej z wiat na szlaku prowadzącym na Witoszę, w którym spacerowicze mogli zapisać swoje wrażenia, wspomniano w filmie „Oto jestem, wróciłem!" (*Отново съм тук*) w reżyserii Poli Genczewej.

[1] Nazwa własna „Witosza" (*Витоша*) oraz słowo „płanina" ('góra', *планина*) w języku bułgarskim są rodzaju żeńskiego, wskutek czego ten masyw górski często postrzegany jest jako kobieta. Potwierdzają to związane z Witoszą wyobrażenia mityczne i wierzenia ludowe. Była ona niezwykle istotnym elementem zarówno folkloru, jak i religii prawosławnej, przyciągała środowiska modernistycznych ezoteryków czy zwolenników Petyra Dynowa (Назърска 2020).

> *Знаете ли какъв беше резултатът? – Около четиристотин души през Драгалевци, през Беглер чифлик, през Бистрица, през Княжево пльзнаха през нощта срещу неделя по гърдите на Витоша и при изгряването на слънцето триста души бяха при Черния връх! Е, право да си кажа, туй благородно надпреварване ме порази!* (Константинов 1895b).

Поради трагичната смърт на Алеко Константинов през 1897 година първото българско туристическо дружество е официално учредено едва през 1899 година, като приема името на своя инициатор. То функционира и днес под името *Български туристически съюз* и все още има същия патрон. Мечтата на Щастливеца е сбъдната: планинският туризъм в България се е утвърдил като част от начина на живот, преминавайки от елитарно движение на няколко десетки софийски ентусиасти до обичайна и достъпна дейност за свободното време, популярна както сред любителите на неделни разходки, така и сред професионалните спортисти.

Паметта за Алеко Константинов се пази с голямо уважение в България, което се потвърждава от именуването на улици в негова чест в най-големите български градове, както и от множеството паметници, посветени на него, разположени на обществени места, особено в София и в околностите. Например през 2016 година на централния софийски булевард „Витоша" е поставена реалистична статуя на писателя в цял ръст, стоящ с куфар до крака си и гледащ към планинския масив (автор: Борис Борисов).

Така любимата планина на Алеко Константинов се превръща в люлка на българския туризъм. Уникалното ѝ разположение в покрайнините на столицата ѝ придава специален статут сред софиянците, които ежеседмично изкачват масива. Масовостта на този вид пешеходен туризъм позволява да го разглеждаме като културна практика, която оформя светогледа на софиянците, влияе върху тяхната идентичност, чувството им за принадлежност към общността на града и развитието на съвременното разбиране за местен патриотизъм. Според Милена Беновска-Събкова планинският туризъм в България е пространство, в което се срещат градската култура, масовите спортни дейности и любовта към родината (Беновска-Събкова 2006). Романтизираната през XIX век дива природа на Витоша, която отначало е обект на почти религиозна почит[1], а след това и на национална гордост, се превръща в дестинация за специфичен културен туризъм и център на явление с универсален характер, което изследователката описва като „светско поклонничество" (Беновска-Събкова 2006). Привързаността към Витоша несъмнено е една от най-специфичните прояви на българския национален манталитет.

В контекста на дейността на Алеко Константинов и феномена на Витоша особено внимание заслужава фигурата на българския биолог и алпинист Боян Петров, който загива трагично през 2018 година в Хималаите. Той живее в полите на Витоша, така че именно там прави ежедневните си тренировки, описани трогателно в книгата „Първите седем" (Петров 2017). За прочутата му тетрадка-мемоар, оставена от Петров в един от заслоните на пътеката, водеща към Витоша, в която пешеходците могат да записват впечатленията си, разказва филмът „Отново съм тук", режисиран от Поли Генчева.

[1] Собственото име *Витоша* и думата *планина* на български език са от женски род, което определя възприемането на този планински масив като „женски". Това се потвърждава от митичните образи и народните вярвания, свързани с Витоша. Тя е изключително важен елемент както във фолклора, така и в православните практики, привличайки кръгове от модернистични езотерици и последователи на Петър Дънов (Назърска 2020).

Bojan Petrow, jak Aleko Konstantinow, darzył Witoszę szczególnym uczuciem i podobnie jak on stał się patronem jednej z sofijskich ulic, oczywiście z widokiem na Witoszę.

Dobrym podsumowaniem niniejszych rozważań będą słowa innego bułgarskiego alpinisty Dojczina Bojanowa, który w wywiadzie na temat przewodnika po Witoszy jego autorstwa (Боянов 2021) tak opisuje swoje doświadczenia związane z tym masywem:

> *Całe moje życie spędziłem na tej górze. Nie skarżę się, tylko chwalę, ponieważ nadała ona horyzont wszystkiemu, co mi się przydarzyło potem. Sam przewodnik dał mi dużo szczęścia, ponieważ ilekroć pomyślałem, że dobrze znam tę górę i nic mnie na niej nie zaskoczy, okazywało się to absolutnym samochwalstwem – przeciwnie, Witosza umiała w każdym momencie pokazać mi coś nowego, postawić przede mną jakieś wyzwanie* (Стоянова 2021).

TOPOS:
STARA PŁANINA

ŁUKASZ KORONKIEWICZ i kolektyw

TOŻSAMOŚĆ NARODOWA WPISANA W GÓRSKI KRAJOBRAZ – „HADŻI DIMITYR" CHRISTO BOTEWA

Góry są nierozerwalnie związane z procesem kształtowania tożsamości narodowej Bułgarii, stanową nieodzowny element tamtejszego uniwersum symbolicznego. Największe znaczenie mitotwórcze uzyskały podczas odrodzenia narodowego, a zwłaszcza ruchów narodowowyzwoleńczych, jak powstanie kwietniowe.

Боян Петров, също като Алеко Константинов, изпитва особена привързаност към Витоша и също като него става патрон на една от софийските улици, с гледка към Витоша, разбира се.

Добро заключение на тези наблюдения биха били думите на друг български алпинист, Дойчин Боянов, който в интервю за своя пътеводител за Витоша (Боянов 2021) описва привързаността си към нея по следния начин:

> *Целият ми живот е минал в тази планина. Аз не се оплаквам, хваля се с това нещо, защото тя ми е дала хоризонта за всичко, което впоследствие ми се случи. Самият този сборник ме прави много щастлив, защото колкото и да си мислех, че познавам планината и няма какво да ме изненада в нея, се оказа абсолютно самохвалство от моя страна – напротив, тя беше способна във всеки един момент да ми покаже нещо ново, предизвикателно* (Стоянова 2021).

Bibliografia / Цитирана литература

Беновска-Събкова 2006: М. Беновска-Събкова. *Планински туризъм, градска култура и национални чувства: „Изкачване на Витоша" като форма на съвременно поклонничество*, „Българска етнология"бр. 2, 2006.

Боянов 2021: Д. Боянов. *Витоша. Спортно-туристически сборник*. София, 2021.

Константинов 1895b: А. Константинов, *Невероятно, наистина, но факт: 300 души на Черния Връх*, https://chitanka.info/text/3721-neverojatno-naistina-no-fakt-300-dushi-n (21.01.2024).

Константинов 1895a: А. Константинов, *Покана*, https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=169&WorkID=6095&Level=1 (21.01.2024).

Назърска 2020: Ж. Назърска, *„Свещената планина" в сакралната география на София: практики на езотерични общества през първата половина на XX в.* „Балкани", бр. 2, 2020.

Петров 2017: Б. Петров. *Първите седем*. София, 2017.

Стоянова 2021: Е. Стоянова, *Дойчин Боянов описа в книга пътеките във „Витоша"*, https://bnr.bg/horizont/post/101539096/doichin-boanov-opisa-v-kniga-patekite-vav-vitosha?fbclid=IwAR2jhXbAbBOmIV7t7bYHaUnrq5a7_NL7mpmW3vciVWjh2Idkmt-ycENgHEk (21.01.2024).

Konstantinow 1986: A. Konstantinow Aleko, *Baj Ganiu*, tłum. F. Korwin-Szymanowski, Warszawa 1986.

ТОПОС:
СТАРА ПЛАНИНА

ЛУКАШ КОРОНКЕВИЧ и колектив

НАЦИОНАЛНА ИДЕНТИЧНОСТ, ВПИСАНА В ПЛАНИНСКИЯ ПЕЙЗАЖ – „ХАДЖИ ДИМИТЪР" НА ХРИСТО БОТЕВ

Преводач: колектив

Планините са неотменна част от българската символична вселена и са вписани в процеса на формиране на националната идентичност на българите – през Възраждането и по-късно. Голямо е значението на планините за движенията за национално освобождение, например по време на Априлското въстание, защото именно там действат хайдушките чети.

To właśnie w górach działały oddziały hajduków – zbuntowanych ludzi, którzy ze względu na panujące wówczas warunki społeczne byli uznawani bardziej za patriotów i obrońców ludu niż rozbójników, wskutek czego szybko stali się częścią panteonu bohaterów narodowych. Grupy hajduckie (czety) powstały w wyniku ucisku tureckich władców na lokalną ludność, a brawurowe czyny ich członków były sławione między innymi w pieśniach ludowych czy literaturze drugiej połowy XIX wieku.

Jak zauważa literaturoznawca Nikołaj Aretow, ruch hajducki (o charakterystycznym romantycznym zabarwieniu, ukazujący wagę relacji między człowiekiem a przyrodą) był trwale powiązany z górskim krajobrazem. Jedną z najbardziej znaczących w tym kontekście przestrzeni jest Polana Aglikina, położona w pobliżu miasta Sliwen, stanowiąca istotny topos w folklorze oraz wspomnieniach i poezji Jordana Jowkowa. Miejsce to – opisywane przez rozmaitych bułgarskich pisarzy oraz uznawane za punkt spotkań hajduków – reprezentuje przejście między „mitologicznymi" i „historycznymi" wyobrażeniami o ich bohaterstwie (Аретов). W folklorystycznych czy literackich reprezentacjach tego partyzanckiego ruchu pejzaż bułgarskich masywów górskich nie stanowi bowiem jedynie scenerii czy tła, lecz jest nierozerwalnie związany z ludzkimi działaniami, często dramatycznymi, więc jednocześnie oddziałuje motywująco i twórczo.

Dziełem literackim ukazującym przestrzeń Starej Płaniny jako mityczne centrum ruchu hajduckiego jest ballada „Hadżi Dimityr" autorstwa Christo Botewa, który według polskiej bułgarystki Grażyny Szwat-Gyłybowej *„dokonał pełnej identyfikacji toposu Bałkanu z nowocześnie rozumianym mitem bohaterskim"* (Szwat-Gyłybowa 2007). Z kolei Jordan Eftimow zauważa, że w utworze tym po raz w pierwszy w historii bułgarskiej literatury została twórczo wykorzystana – mocno osadzona w paradygmacie europejskiego romantyzmu – figura Prometeusza (oraz mit prometejski) (Ефтимов 2010).

Utwór opowiada o śmierci bułgarskiego działacza niepodległościowego z okresu odrodzenia narodowego, będącej tragicznym wynikiem zaciętej walki z wojskami tureckimi na szczycie góry Buzłudża (dziś nazwanej na cześć bohatera właśnie Hadżi Dimityr). Postać ta stała się symbolem walki o wolność i niezależność państwa bułgarskiego w czasach panowania osmańskiego.

Istotną rolę w fabule ballady odgrywa górska przyroda. Postać junaka jest w wierszu pokazana jako bohater, któremu nawet natura pragnie ulżyć w chwili konania:

> *Kto w krwawym boju padł za swobodę,*
> *Ten nie umiera: Nad nim się żalą*
> *Ziemia i niebo, zwierz i przyroda* (Botew 1987)

Zaangażowanie upersonifikowanej przyrody świadczy o tym, jak wielkim szacunkiem i podziwem cieszyli się wojownicy, którzy ponieśli śmierć w walce o wolność, gdyż nawet tak potężna siła, jak natura w chwili śmierci staje się uległa i gotowa służyć junakowi podczas ostatniej drogi. Drapieżne zwierzęta, w tym orlica, wilk i sokół, które na ogół charakteryzuje bezwzględność i brutalność niezbędne do przetrwania w surowym górskim środowisku, stają się w tej sytuacji paradoksalnie opiekuńcze i okazują mu braterskie wręcz wsparcie. W takim sposobie funkcjonalizacji przyrody badacze twórczości Botewa rozpoznają zastosowanie europejskiego modelu romantycznej mitotwórczości, lecz połączonego z typowym dla baroku bestiariuszem. Barokowy typ symboliki zwierzęcej został jednak u Botewa całkowicie zhomogenizowany z bułgarskim środowiskiem górskim (Ефтимов 2010).

Знаем, че участниците в тях са били непокорни хора, тръгнали на бунт, които при тогавашните социални условия са били възприемани повече като патриоти и закрилници на народа, отколкото като разбойници. По тази причина те бързо стават част от пантеона на националните герои, а планините се мислят като митичен център на хайдушкото движение. Знае се, че четите се формират в резултат на репресиите на турските управници над местното население, а храбростта на бунтовниците се възхвалява в народните песни и литературата през втората половина на XIX век.

Както отбелязва Николай Аретов, хайдушкото движение с характерния си романтичен облик и връзка между човека и природата е било трайно обвързано с планинските пейзажи. Един от най-знаковите образи на тази романтична природа е Агликина поляна в Сливенския Балкан, известна от народното творчество, мемоарите и песните на Йордан Йовков. Този топос, често отбелязван от различни творци и значим в исторически план като място на хайдушки събирания, представлява преход между „митологични" и „исторически" представи за героизма на бунтовниците (Аретов). Планинският мотив е не просто декор или фон във фолклорните и литературните разкази за хайдутите; той е дълбоко свързан с човешките действия, често драматични и демаскиращи проблемите, като едновременно действа мотивиращо и съзидателно.

Най-емблематичното литературно произведение, което представя Стара планина като митичен център на хайдушкото движение, е балада̀та „Хаджи Димитър" от Христо Ботев. Според полската българистка Гражина Швят-Гълъбова Ботев *„е извършил пълна идентификация на топоса на Балкана с модерно разбирания мит за героя"* (Szwat-Gyłybowa 2007). А Йордан Ефтимов подчертава, че в тази творба за първи път в българската литература е използвана фигурата на Прометей, и в по-широк план прометеевският мит, при това в парадигмата на европейския романтизъм (Ефтимов 2010).

Балада̀та „Хаджи Димитър" разказва за смъртта на българския революционер от периода на националното възраждане след ожесточена битка с османските войски на връх Бузлуджа, който днес носи името на героя – Хаджи Димитър. Неговата фигура става символ на борбата за свобода и независимост на българите по време на владичеството.

Планинският пейзаж с всичките му елементи играе важна роля в творбата. В момента на смъртта природните стихии искат да облекчат мъките на юнака (който напомня Прометей, донесъл огъня на хората, а сега е прикован на скалата в Кавказ):

> *Тоз, който падне в бой за свобода,*
> *той не умира: него жалеят*
> *земя и небо, звяр и природа* (Ботев 1873)

Природата с могъщата си сила става покорна в момента на смъртта на юнака, готова да му служи по време на последния му път. Хищните животни – орлицата, вълкът и соколът – обичайно възприемани като свирепи, защото жестокостта е необходима за да оцелееш в суровата планинска среда — тук парадоксално проявяват грижовност и братска подкрепа към героя. В този контекст изследователите на Ботев разпознават европейски влияния, комбиниращи романтично митотворчество с бароков бестиарий. Въпреки това баровият символизъм на животните у Ботев е напълно хармонизира с българската планинска среда (Ефтимов 2010).

Nikoła Georgiew charakteryzuje omawianą balladę jako utwór o wręcz pogańskim charakterze, ponieważ *„pogańskie są obrazy samodiw, pogańskie jest doświadczanie przyrody, pogańskie jest zjednoczenie bohatera z wszechświatem, a wreszcie i przede wszystkim pogańskie są nieustępliwość wobec śmierci oraz odróżnienie bohatera od idei, wszechświata, życia"* (Георгиев 1974). Liczne nawiązania Botewa do legend i wierzeń ludowych, uosabianie przyrody oraz przenoszenie przez poetę elementów folkloru do rejestru twórczości artystycznej są dowodem na to, jak wielką wagę przykładał on również do przedchrześcijańskiej bułgarskiej tradycji i tożsamości umocowanej w kulturze ludowej[1], uznając je za nośnik idei patriotycznych.

Tak leży Junak i dogorywa
A z nieba słońce gniewnie dopieka (Botew 1987)

W przytoczonym opisie scenerii uwydatnia się panująca na szczycie góry aura. Bohater umiera w ciepły, wręcz upalny dzień, a promienie słoneczne pogłębiają jego mękę. Sirma Danowa zauważa, że – powracający w balladzie Botewa – motyw zawieszonego słońca został zaczerpnięty z ludowych pieśni żniwnych (Данова 2018), co ukazuje splecenie w utworze odrodzeniowych elementów patriotyczno-martyrologicznych z ludowym folklorem, nowoczesnej idei narodowej z tradycyjną kulturą agrarną. Podmiot liryczny wznosi ku górze błagalny śpiew o apokaliptycznym wręcz wydźwięku:

Słońce, gorącej
Pal tę niewolną ziemię! (Botew 1987)

Po upalnym dniu na szczycie góry zapada wieczór, a młodego junaka zaczynają nachodzić myśli świadczące o świadomości zbliżającego się końca. Jednakże trwający ból i cierpienie nie dają mu zasnąć i już zaraz na górze zaczyna świtać, a więc czas w utworze zatacza kolejny krąg, układając się w cykl wyznaczany ruchem Słońca. Utwór zostaje zamknięty klamrą zarówno chronologiczną, gdyż znów (jak w początkowych strofach utworu) nastaje dzień, jak i kompozycyjną – autor kończy wiersz, ponownie używając słów *A z nieba słońce gniewnie dopieka* (Botew 1987).

Mimo opisu potęgującej się męki bohatera, Christo Botew celowo nie doprowadza akcji do spodziewanego momentu śmierci, wspomina jedynie o ponownym zapadnięciu nocy, a więc jednocześnie sugeruje rychłe rozpoczęcie kolejnego cyklu, regulowanego pozycją Słońca względem horyzontu.

W tym sensie „Hadżi Dimityr" unieśmiertelnia tytułowego junaka, zamykając jego tragiczne cierpienie w nierozerwalnym, pozbawionym punktu kulminacyjnego, kręgu balansowania na granicy życia i śmierci, co z kolei przybliża jego losy do okrutnie ukaranego, cierpiącego bezustanne męki Prometeusza. Według Nikoły Georgiewa osadzenie przez Botewa akcji w czasie cyklicznym i odradzalnym (będącym wszak podstawowym modelem postrzegania czasu w tradycyjnych kulturach przedchrześcijańskich) *„nadaje opisanemu w ten sposób dniowi znaczenie trwałej powtarzalności, wiecznej walki i zwycięstwa"* (Георгиев 1974). Niewinność bohatera poświęcającego życie w imię wolności, składającego je wręcz w ofierze, dowodzi jednak, że w balladzie Botewa obecne są również wątki zaczerpnięte z chrześcijańskiego systemu mitologicznego.

Górski krajobraz nie tylko w balladzie Hadżi Dimityr, lecz także w całej literaturze bułgarskiej, stanowi wielowarstwową przestrzeń symboliczną, w którą wpisane są wyzwania i osobiste próby, ale również duchowe objawienia i estetyczne inspiracje.

[1] Dorota Gołek-Sepetliewa zauważa, że nawiązywanie przez Botewa do południowosłowiańskiej pieśni ludowej i legend hajduckich sprawia, że Hadżi Dimityr stanowi *„przykład tekstu przesiąkniętymi elementami obcymi kulturowo dla przeciętnego polskiego odbiorcy"* (Gołek-Sepetliewa 2015).

Никола Георгиев определя въпросната балада като творба с почти езически характер, защото *„езически са образите на самодивите, езическо е изживяването на природата, езическо е единението между юнака и Вселената, езическа е най-сетне и най-главно непримиримостта към гибелта и към разграничаването на героя спрямо идеята, Вселената, живота"* (Георгиев 1974). Ботев в творчеството си редовно препраща към легенди и народни вярвания[1]. Олицетворяването на природата и пренасянето на елементи от фолклора в регистъра на художественото творчество са доказателство за важността на българската народна култура и традиция като носители на патриотични идеи в Ботевото творчество, но и по-широко в българската литература.

Лежи юнакът, а на небето
слънцето спряло сърдито пече (Ботев 1873)

В тази сцена разпознаваме не само фигурата на прикования на планинската скала Прометей, но и реалната атмосферна обстановка на върха на Балкана. Героят умира в топъл, дори горещ ден, а слънчевите лъчи задълбочават неговите мъки. Сирма Данова отбелязва, че – повтарящ се в Ботевата балада – „спряното слънце" като мотив е взет от народните жетварски песни (Данова 2018). Това показва преплитането в творбата на възрожденски патриотични и мартирологични елементи с народното творчество, на модерната национална идея с традиционната аграрна култура. Към върха се издига призив с почти апокалиптичнно звучене:

Грей и ти, слънце,
в таз робска земя! (Ботев 1873)

След горещия ден на върха на планината настъпва вечер, а младият юнак започва да осъзнава близкия си край. Въпреки това болката и страданието не му позволяват да заспи и скоро на планинския връх започва да съмва. Така в творбата кръгът на времето отново се затваря, подреждайки се в цикъл, определен от движението на слънцето. Хронологичната рамка на произведението се затваря с настъпването на нов ден. Затваря се и композиционната рамка – авторът завършва стихотворението, като отново използва думите *и слънцето пак пече ли – пече!* (Ботев 1873).

Въпреки описанието на усилващите се мъки на героя Христо Ботев умишлено не довежда действието до очаквания момент на смъртта. Той само споменава, че нощта отново настъпва, а същевременно предлага скорошното начало на друг цикъл, регулиран от положението на слънцето спрямо хоризонта.

В този смисъл „Хаджи Димитър" обезсмъртява едноименния юнак, затваряйки трагичното му страдание в един – лишен от кулминация – неразривен цикъл на балансиране между живота и смъртта. Това доближава съдбата на героя до тази на жестоко наказания Прометей, изтърпяващ безкрайни мъки. Според Никола Георгиев това, че действието на балада се развива в цикличното и повтарящо се време (това е основен модел за възприемане на времето в традиционните предхристиянски култури) *„придава на така описания ден значение за трайна повторителност, за вечна борба и победа"* (Георгиев 1974). Въпреки това невинността на героя, който жертва живота си в името на свободата, показва, че в творбата на Ботев присъстват и мотиви, почерпени от християнската митологична система.

И така планинският пейзаж в Ботевата поема, но и в по-широк план в българската литература е многопластов символ, който е натоварен с предизвикателства, лични изпитания, духовни откровения и естетическо вдъхновение.

[1] Дорота Голек-Сепетлиева посочва, че препратките на Ботев към южнославянската народна песен и хайдушките легенди превръщат Хаджи Димитър в *„пример за текст, наситен с елементи, които са културно чужди на обикновения полски читател"* (Gołek-Sepetliewa 2015).



Hadżi Dimityr (Dimityr Nikołow Asenow 1840–1868), 1867 r.

Хаджи Димитър (Димитър Николов Асенов 1840 – 1868), 1867 г.

TOPOS:
BUZŁUDŻA

ANGELIKA NIEWIADOMSKA

DOM-POMNIK BUŁGARSKIEJ PARTII KOMUNISTYCZNEJ I JEGO LITERACKIE REPREZENTACJE. OD SYMBOLU KOMUNISTYCZNEJ UTOPII DO SCENOGRAFII DYSTOPIJEJ PRZYSZŁOŚCI

Do 1942 roku szczyt, w okolicach którego czeta dowodzona przez Dimityra Nikołowa Asenowa (Hadżiego Dimityra) stoczyła swoją ostatnią bitwę z oddziałami tureckimi, nosił nazwę Buzłudża. Właśnie tam miało miejsce jeszcze jedno wydarzenie o historycznym znaczeniu. 2 sierpnia 1891 roku Dimityr Błagoew u podnóża wzniesienia zwołał tak zwany Kongres Buzłudżański. Efektem utrzymywanego w tajemnicy spotkania było utworzenie pierwszej socjaldemokratycznej partii na Bałkanach – Bułgarskiej Partii Socjaldemokratycznej.

Aby kultywować pamięć o działalności Błagoewa oraz zorganizowanym przez niego Kongresie, prawie sto lat później przywództwo Bułgarskiej Partii Komunistycznej, uważające się za spadkobierców dziewiętnastowiecznych socjaldemokratów, zdecydowało o wzniesieniu (w miejscu ich historycznego spotkania, uznawanym ponadto za geograficzny środek kraju) Domu-Pomnika.

Bibliografia / Цитирана литература

Аретов: Н. Аретов, В търсене на легендата. Пътеки към Агликина поляна, https://bulgc18.com/?p=715, (20.07.2024)

Ботев 1873: Х. Ботев. *Хаджи Димитър*. https://chitanka.info/text/3242 (20.07.2024).

Георгиев 1974: Н. Георгиев, *Ботевата балада „Хаджи Димитър" (опит за разбор)*, https://liternet.bg/publish/ngeorgiev/120/balada.htm (20.07.2024).

Данова 2018: С. Данова. *Природа на жертвоприношението в поезията на Ботев*, „Проглас", бр. 2, 2018.

Ефтимов 2010: Й. Ефтимов, *Двойното дъно на класиката: От Ботев и Вазов до Йовков и Далчев*, Пловдив, 2010.

Botew 1987: Ch. Botew, *Hadżi Dimityr*, tłum. W. Broniewski // *Niewidzialne skrzydła. Antologia poezji bułgarskiej (od IX wieku do roku 1944)*, wyb. E. Konstantinowa, W. Gałązka, Kraków, 1987.

Gołek-Sepetliewa 2015: D. Gołek-Sepetliewa, *„Hadżi Dimityr" Christo Botewa – obce elementy kulturowe w polskich przekładach*, „Między Oryginałem a Przekładem", t. 28, 2015.

Szwat-Gyłybowa 2007: G. Szwat-Gyłybowa, *Bałkan – „wynaleziona" przestrzeń narodowa Bułgarów*, „Slavia Meridionalis", nr 7, 2007.

ТОПОС: БУЗЛУДЖА

АНДЖЕЛИКА НЕВЯДОМСКА

ДОМ ПАМЕТНИКЪТ НА БЪЛГАРСКАТА КОМУНИСТИЧЕСКА ПАРТИЯ И НЕГОВИТЕ ЛИТЕРАТУРНИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ. ОТ СИМВОЛ НА КОМУНИСТИЧЕСКАТА УТОПИЯ ДО СЦЕНА НА ДИСТОПИЧНОТО БЪДЕЩЕ

Преводач: Анджелика Невядомска

До 1942 година върхът, в района на който четата на Димитър Николов Асенов (Хаджи Димитър) води последната си битка с османските войски, носи името Бузлуджа. Именно там се разиграва още едно събитие с историческо значение. На 2 август 1891 година, в подножието на върха, Димитър Благоев свиква така наречения Бузлуджански конгрес. Резултатът от това тайно заседание е създаването на първата социалдемократическа партия на Балканите – Българската социалдемократическа партия.

В чест на Димитър Благоев и неговото дело, и най-вече в памет на организирания от него конгрес, почти век по-късно ръководството на Българската комунистическа партия (смятаща се за наследница на социалдемократите от края на XIX век) взема решение да издигне така наречения „Дом паметник" на мястото на историческата среща, което е признато и за географски център на страната.

Obiekt, najczęściej nazywany dziś po prostu Buzłudżą, zaprojektował zespół kierowany przez Georgiego Stoiłowa, architekta oraz komunistycznego polityka. Budowa struktury o podwójnym przeznaczeniu (pomnika i miejsca spotkań partyjnych) zaczęła się w 1974 roku, a zakończyła siedem lat później – 23 sierpnia 1981 roku. Powstanie Domu-Pomnika Bułgarskiej Partii Komunistycznej było częścią obchodów jubileuszu tysiąc trzechsetlecia istnienia państwa bułgarskiego, który przypadł właśnie na rok 1981.

Zapomnieniu Dom-Pomnik Bułgarskiej Partii Komunistycznej zaczął ulegać już po 1989 roku, wiec reprezentacyjną i kommemoracyjną funkcję pełnił przez jedynie osiem lat. Pierwotnie monument składał się z głównej części w kształcie dysku, zbudowanej na planie kolistym oraz siedemdziesięciometrowego pylonu, zwieńczonego z obu stron pięcioramiennymi gwiazdami w rubinowym kolorze. Przeradzanie się budynku w szkielet pod wpływem czynników naturalnych i ludzkich stanowi wyraz postępującego procesu jego ruinacji i demonumentalizacji. Paradoksalnie ta stopniowa destrukcja sprawiła, że współczesna społeczna recepcja Buzłudży zaczęła wykraczać poza klasyczny schemat biernego doświadczania pomnikowości, przyjmując formy odmienne od tych przewidzianych przez Georgiego Stoiłowa oraz jego partyjnych mocodawców. Slawistka i reportażystka Sylwia Siedlecka, która na potrzeby tekstu poświęconego Buzłudży odwiedziła Dom-Pomnik w towarzystwie jego projektanta, relacjonuje swoje rozmowy z napotkanymi tam osobami:

> *Oprócz nas po wzgórzu kręci się sporo ludzi, część z plecakami i rowerami, robią zdjęcia, kręcą filmy. Co chwila ktoś podchodzi do Georgiego: od kiedy zaczęła się moda na Buzłudżę, i on zaczął się pojawiać w bułgarskich mediach. Kilkunastoletni chłopak mówi, że czułby się zaszczycony, mogąc uścisnąć Georgiemu dłoń. Woła kolegów, robię im pamiątkowe zdjęcie z architektem. Dla niego nie ma znaczenia polityczna historia Buzłudży, może w ogóle nie jest jej świadomy. (…)*
>
> *Zagaduję też innych turystów. Dimityr jest prawnikiem, ale lubi też historię i wycieczki krajoznawcze. Uważa, że Buzłudża nie powinna tak niszczeć, bo to kawałek historii kraju, jakakolwiek by nie była. (…) Pytam więc Jelenę i Dobromira, dlaczego tu są, a oni odpowiadają: żeby popatrzeć – jak to wszystko się pięknie i powoli sypie* (Siedlecka 2019).

Na szczycie Hadżiego Dimityra materializowało się fascynujące przemieszanie porządków. Kontrastowe połączenie oszpeconego obiektu z patosem komunistycznej polityki kulturalnej, która stanowiła ideologiczną podstawę jego wzniesienia zaczęło przyciągać nie tylko Bułgarów, lecz także zagranicznych pasjonatów alternatywnych form turystyki czy fotografii. Zdemolowana brutalistyczna bryła na tle majestatycznego górskiego krajobrazu – połączenie wizualnie przypominające popkulturowe przedstawienia przestrzeni pokatstrofalnej – szybko stała się dla ludzi zaangażowanych w urbex (*urban exploration*) jednym z najważniejszych punktów na mapie świata.

Bryła budynku wielu nasuwa skojarzenia z kosmicznym spodkiem lub latającym talerzem. Głównym zamierzeniem projektantów było wprawdzie oddanie kształtu wieńca symbolizującego zwycięstwo oraz chwałę Bułgarskiej Partii Komunistycznej, jednak w futurystycznej wręcz konstrukcji można dostrzec również wyraz ówczesnej fascynacji eksploracją kosmosu. To powszechne rozpoznawanie w formie obiektu związków z przestrzenią kosmiczną, lotami międzyplanetarnymi, kolonizacją kosmosu oraz tajemniczymi cywilizacjami pozaziemskimi twórczo wykorzystał Władisław Todorow w utworze „Пумпал. Брутална приказка” (*Bączek. Brutalna bajka*) (Тодоров 2017).

Обектът, който днес най-често се нарича просто „Бузлуджа“, е проектиран от екип, ръководен от Георги Стоилов, архитект и комунистически деец. Строежът на конструкцията с двойно предназначение (паметник и място за партийни срещи) започва през 1974 година и завършва седем години по-късно – на 23 август 1981 година. Изграждането на Дом паметника на Българската комунистическа партия е замислено като част от честванията на юбилея „1300 години България“, които се състоят именно през 1981 година.

Дом паметникът на Българската комунистическа партия започва да губи значимостта си още след промените през 1989 година, като изпълнява своята представителна и възпоменателна функция само осем години. Постепенното разрушаване на сградата под въздействието на природни и човешки фактори води до превръщането ѝ в скелет – символ на опустошение и демонументализация. Парадоксално, но именно разпадането му предизвиква нови, нетрадиционни форми на социална рецепция, различни от пасивното възприемане на монументалността. Така новият облик на Бузлуджа се оформя по начин, различен от първоначалния замисъл на архитекта Георги Стоилов и на партийните лидери. Славистката и публицистка Силвия Шедлецка, която посещава Бузлуджа за нуждите на репортажната си книга *Златни прахоляци* (под печат) в компанията на самия проектант, споделя своите впечатления от разговорите с хората, които е срещнала там:

> *Освен нас, по върха се въртят много хора, част от тях с раници и велосипеди, правят снимки, снимат филми. Постоянно някой се доближава до Георги: след като Бузлуджа стана „модерна“, той също започна да се появява в българските медии. Един тийнейджър казва, че за него е чест да стисне ръката на Георги. Той повиква приятелите си и им прави снимка за спомен с архитекта. За него няма значение политическата история на Бузлуджа, може би изобщо не е наясно с нея. (...)*
>
> *Разговарям и с други туристи. Димитър е адвокат, но също така обича историята и пътуванията. Той смята, че Бузлуджа не трябва да се руши, защото е част от миналото на страната, независимо какво е. (...) Затова питам Елена и Добромир защо са тук, а те отговарят: да гледат – как всичко красиво и бавно се разпада* (Siedlecka 2019).

На връх Хаджи Димитър, както е днешното име на Бузлуджа, се наблюдават впечатляващи контрасти. Там разрушената сграда се противопоставя на пафоса на комунистическата културна политика, която е идеологическата основа за издигането на паметника. Това съчетание започва да привлича не само българи, но и чуждестранни любители на алтернативните форми на туризъм или фотографията. Разпадащата се бруталистка постройка на фона на величествения планински пейзаж (комбинация, която визуално напомня на попкултурните представи за постапокалиптично пространство) бързо се превръща в една от основните точки на световната карта за почитателите на т.нар. *ърбекс туризъм* (*urbex*, *urban exploration*).

Формата на сградата у много хора предизвиква асоциации с космически кораб или летяща чиния. Макар основната идея на проектантите да е била да пресъздадат формата на венец, символизиращ победата и славата на Българската комунистическа партия, в тази футуристична конструкция може да се долови страстта към изследването на космическото пространство, типична за онова време. Широко разпространената асоциация на обекта с междупланетните полети, колонизацията на Космоса и мистериозните извънземни цивилизации е творчески претворена от Владислав Тодоров в творбата му „Пумпал. Бруталната приказка“ (Тодоров 2017).

Można przypuszczać, że w książce Todorowa z 2017 roku właśnie Dom-Pomnik Bułgarskiej Partii Komunistycznej (nieprzypadkowo sportretowany na okładce powieści) odgrywa rolę tytułowego Bączka – surrealistycznego, hermetycznie zamkniętego promu kosmicznego, postapokaliptycznej arki przyszłości, która ma umożliwić biotytanom opuszczenie planety. Zanim to nastąpi główny bohater powieści musi wypełnić misję, a mianowicie stworzyć niezniszczalny duplikat dziedzictwa piśmienniczego półwyspu, utrzymując w międzyczasie Przeźroczystą Kobietę przy życiu. Wyjątek stanowi „Zabroniona Księga", jej powielanie jest bowiem surowo zakazane. Krypton ignoruje jednak rozkaz spalenia rękopisu i zaczyna czytać podejrzane dzieło. Pierwsze zdanie zawiera tezę, która dla przedstawiciela nieśmiertelnej rasy początkowo brzmi absurdalnie, jednak w kontekście całej powieści staje się wyrazem najgłębszej prawdy na temat sensu egzystencji: *„Śmierć zamienia życie w dar, ponieważ je przerywa na zawsze"* (Тодоров 2017).

We wnętrzu tytułowego Bączka, odciętego od otoczenia włazem komory dekompresji, funkcjonuje autonomiczny mikroświat, zamieszkały przez biotytanów nierozumiejących realiów zewnętrznych oraz organizujących w przestrzeni promu swoistą kapsułę czasu, gdzie przechowywane są relikty starego świata. W tym sensie bryła do złudzenia przypominająca Dom-Pomnik Bułgarskiej Partii Komunistycznej pełni funkcję nie tylko latającego obiektu, lecz także oddzielnej karłowatej planety, działającej na tej samej zasadzie, co dziecięca zabawka – wprawiona w ruch za pomocą tłoka (w przypadku Buzłudży funkcję tę pełniłby oczywiście wysoki pylon ozdobiony czerwonymi gwiazdami) nie przewraca się, lecz szaleńczo obraca wokół własnej osi.

W 2022 roku Teodor Uszew, autor okładki powieści Władisława Todorowa, wyreżyserował jej filmową adaptację, zatytułowaną „Φ1.618", co jest nawiązaniem do tak zwanego złotego podziału, boskiej proporcji wyrażanej w matematyce liczbą 1,618.

Dom-Pomnik już na plakatach filmowych odgrywa rolę scenografii, na tle której pozuje para głównych bohaterów, odgrywanych przez Martinę Apostołową i Dejana Donkowa. Brutalistyczna struktura idealnie wpisuje się w wizualną konwencję postapokaliptycznego, retrofurtyrystyczego świata-pustyni, gdzie nowoczesna technologia umożliwiająca kolonizację kosmosu funkcjonuje obok maszyn rodem z ZSRR. Jednocześnie charakterystyczny obiekt stanowi bezpośrednie odniesienie do drugiej połowy XX wieku, a więc okresu satyrycznie odczytywanego zarówno przez Todorwa, jak i Uszewa jako projekt w tak dużej mierze utopijny, że aż groteskowy. Powiązanie wypraw międzygalaktycznych z komunistycznym brutalizmem nie jest więc przypadkowe, wszak istnieje jeszcze jeden zapomniany pomnik stworzony w ramach jubileuszu tysiąc trzechsetlecia istnienia państwa bułgarskiego, a mianowicie (wystrzelony w 1981 roku) sztuczny satelita Interkosmos-Bułgaria-1300, wciąż znajdujący się na orbicie okołoziemskiej.

Dom-Pomnik Bułgarskiej Partii Komunistycznej został wzniesiony na szczycie Hadżi Dimityr jako symbol komunizmu, po 1989 roku stał się jednak symbolem jego upadku. Mimo że marginalizowany przez organy administracji publicznej, w ostatnich latach prowokuje wynikanie rozmaitych oddolnych aktywności, na przykład turystycznych, literackich czy artystycznych.

Може да се предположи, че в книгата на Тодоров именно Дом паметникът на Българската комунистическа партия (неслучайно изобразен на корицата) играе ролята на Пумпала от заглавието – сюрреалистичен, херметически затворен космически кораб, постапокалиптичен ковчег на бъдещето, който трябва да позволи на биотитаните да напуснат планетата. Преди това да се случи, главният герой на романа трябва да изпълни важна мисия – да създаде неразрушим дубликат на писменото наследство на полуострова, като в същото време поддържа Прозрачната жена жива. Изключение прави *Забранената книга*, чието копиране е непозволено. Крипton пренебрегва заповедта за изгаряне на ръкописа и започва да чете подозрителното произведение. Първото изречение съдържа теза, която за представителя на безсмъртната раса отначало звучи абсурдно, но в контекста на целия роман се превръща в израз на най-дълбоката истина за смисъла на съществуването: *„Смъртта превръща живота в дар, защото го прекъсва завинаги“* (Тодоров 2017).

Във вътрешността на Пумпала, изолиран от околната среда чрез шлюза на декомпресионна камера, съществува автономен микросвят, населен от биотитани, които не разбират реалността навън. В пространството на кораба те поддържат своеобразна капсула на времето, в която се съхраняват реликви от стария свят. В този смисъл конструкцията, напомняща Дом паметника на Българската комунистическа партия, изпълнява функцията не само на летящ обект, но и на отделна, умалена планета. Тя работи на същия принцип като детската играчка – задвижва се чрез бутало (в случая с Бузлуджа тази функция би изпълнявал високият пилон, украсен с червени звезди), не пада, а се върти лудо около собствената си ос.

През 2022 година Теодор Ушев, автор на корицата на романа на Владислав Тодоров, режисира филмовата му адаптация, озаглавена „Ф1.618“. Заглавието е препратка към така нареченото златно сечение, божествената пропорция, изразена в математиката с числото 1,618.

Дом паметникът още на филмовите плакати играе ролята на сценография, на чийто фон позират двамата главни персонажи, изиграни от Мартина Апостолова и Деян Донков. Бруталисткото съоръжение идеално се вписва във визуалната естетика на постапокалиптичния, ретрофутуристичен свят-пустиня, където съвременни технологии, позволяващи колонизация на Космоса, съжителстват с машини, напомнящи епохата на СССР. Същевременно характерният обект представлява директна препратка към втората половина на XX век – период, сатирично интерпретиран както от Тодоров, така и от Ушев като проект, в толкова голяма степен утопичен, че чак гротесков.

Междугалактическите експедиции неслучайно се свързват с комунистическия брутализъм, тъй като съществува още един забравен паметник, създаден в чест на юбилея „1300 години България“, а именно изстреляният през 1981 година изкуствен спътник „Интеркосмос-България-1300“, който все още се намира в околоземна орбита.

Дом паметникът на Българската комунистическа партия е изгнат на връх Хаджи Димитър като емблема на комунизма, но след 1989 година се превръща в символ на неговия разпад. Въпреки че е маргинализиран от държавните и местните власти, през последните години обектът вдъхновява разнообразни инициативи – туристически, литературни и артистични.

Bibliografia / Цитирана литература:

Тодоров 2017: В. Тодоров. *Пумпал. Бруталнa приказка*. София, 2017.

Siedlecka 2019: S. Siedlecka. *Złote piachy*. Wołowiec, 2019.



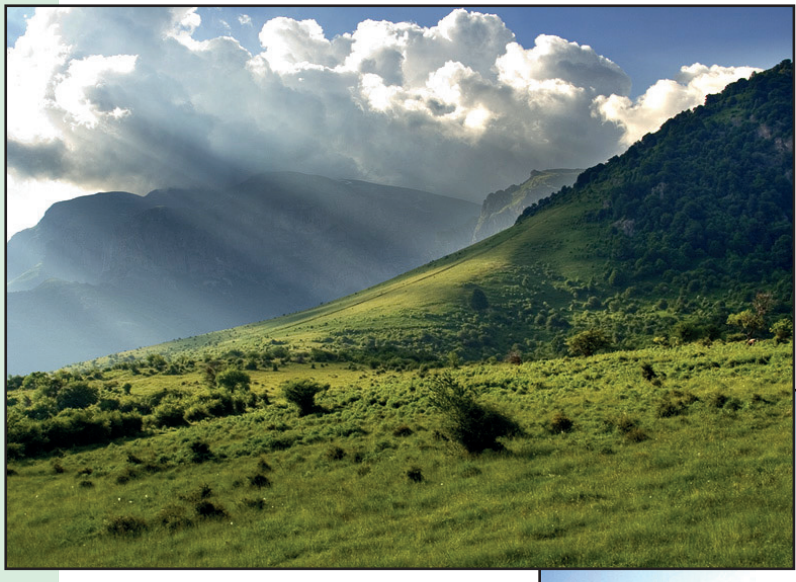
Pomnik Aleka Konstantinowa, Czarny Wierch (masyw Witosza)

Паметник на Алеко Константинов, Черни връх, Витоша



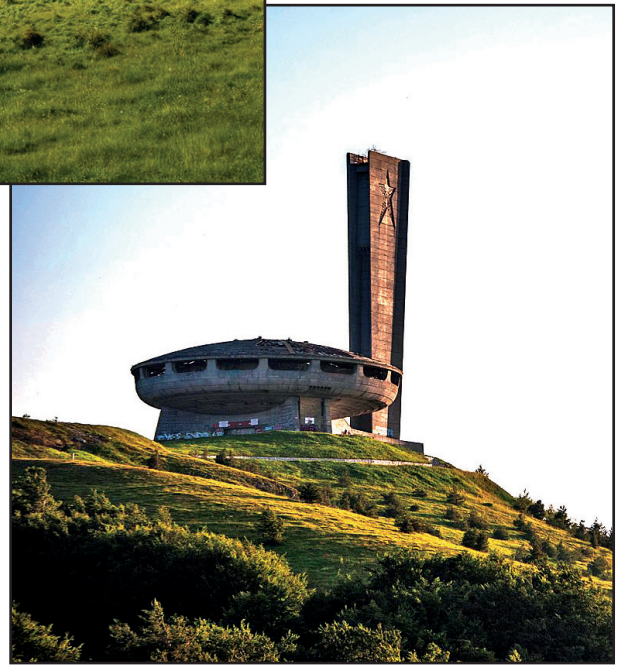
Pomnik Aleka Konstantinowa w Sofii

Паметник на Алеко Константинов, София



Krajobraz Starej Płaniny

Старопланински пейзаж



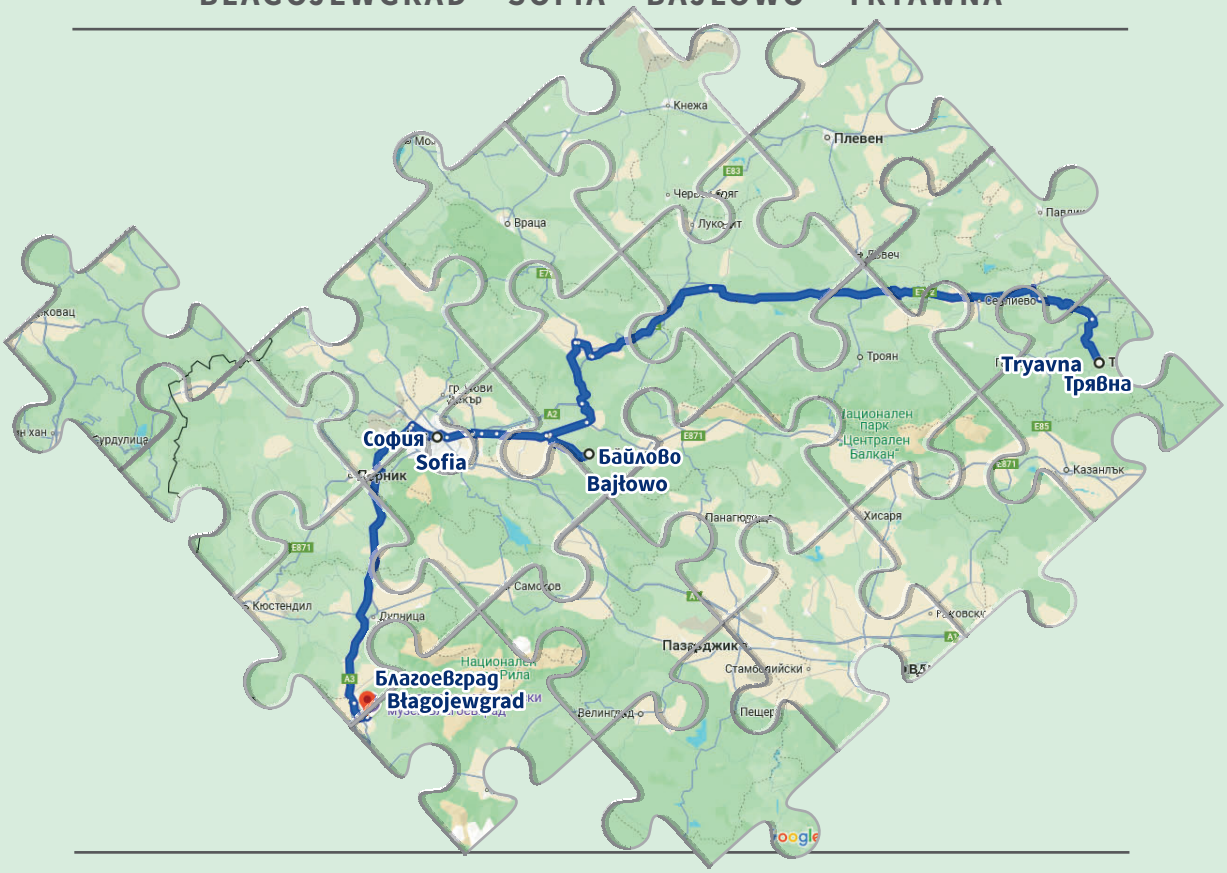
Dom-Pomnik Bułgarskiej Partii Komunistycznej (Buzłudża)

Дом паметникът на БКП на Бузлуджа

Uniwersytet Warszawski

BUŁGARSKIE REINTERPRETACJE KULTUROWE ŚLUBU

BŁAGOJEWGRAD – SOFIA – BAJŁOWO – TRYAWNA



БЛАГОЕВГРАД – СОФИЯ – БАЙЛОВО – ТРЯВНА

БЪЛГАРСКИ КУЛТУРНИ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ НА СВАТБАТА

Варшавски университет

ZESPÓŁ

Opiekunowie naukowi:
dr Angelika Niewiadomska, prof. Iliana Genew-Puhalewa

Uczestnicy:
dr Magdalena Kałuża, Rafał Mrowiński, Zofia Kręc, Katarzyna Szybisty, Łukasz Koronkiewicz

KONCEPCJA

Szopłuk, rejon Błagojewgradu oraz pograniczne tereny między Bułgarią i Grecją – od Macedonii po Rodopy – łączą się w literacką trasę, której tematycznym centrum stanowi ślub. Rozpatrywany jako fenomen kulturowy, łączy idee, doświadczenia oraz praktyki społeczne, które mają charakter jednocześnie uniwersalny i etnospecyficzny.

Autorzy wielu utworów – zarówno z bułgarskiego „kanonu", jak i współczesnej literatury – reinterpretują motyw ślubu, często w dialogu z folklorystycznymi wzorcami, które wykorzystują jako inspirację, parodiują lub archetypowo przetwarzają.

W bułgarskiej tradycyjnej obrzędowości ślubnej sakralizowany jest nie tylko związek młodych ludzi, ale także zbliżenie dwóch rodów. Współtworzą ją trwałe elementy, takie jak „pojenie wodą" (*напиване на вода*), pieśni, tańce, uczta i inne symboliczne czynności. Przemierzając literacką trasę, zatrzymujemy się więc w górskich wsiach i przy źródłach, gdzie bohaterowie różnych utworów praktykują obrzędy ślubne. Ta rytualność od dawna przyciąga uwagę polskich folklorystów, etnologów i etnomuzykologów, ale również fascynuje liczne grono miłośników bułgarskiego oraz bałkańskiego folkloru.

Taniec i pojedynki taneczne stają się formą zakładu, który łączy bohaterów opowiadania „Wiatrak" (*Ветрената мелница*) Elina Pelina. Jeśli tutaj wspólnota jest świadkiem i regulatorem wydarzenia, to w „Rytuale" (*Ритуалът*) Georgiego Gospodinowa weselnicy, stół i okrzyki „Gorzko!" to jedynie pusta symulacja. Spotykamy je w Szopłuku, gdzie ścierają się tradycja i jej substytuty.

Ważną rolę w literaturze bułgarskiej odgrywa też motyw porwania panny młodej, nie zawsze brutalnego (czy to przez smoki, czy przedstawicieli oddziałów komitadżi, czy to Rodopach, czy w rejonie Gornodżumajskim, dziś: Błagojewgradskim). Dostrzegamy go w balladzie „Smocza ukochana" (*Змейново любе*) Pencza Sławejkowa, w dramacie „Smoczy ślub" (*Змейова сватба*) Petka Todorowa, a także we współczesnej powieści Kateriny Chapsali „Kawa po grecku" (*Гръцко кафе*). W ostatnim utworze uwagę zwraca także inny istotny motyw – źródła i studnie jako ważne miejsca obrzędowe, gdzie młodzi się spotykają i w sobie zakochują. Miron Iwanow w satyrycznej opowieści „Napoleon pod Wakarełem" (*Наполеон под Вакарел*) także wprowadza ten wątek, zachowując intertekstualne powiązania ze „Źródłem Białonogiej" (*Изворът на Белоногата*) Petka Sławejkowa.

System obrzędowy ślubu wypełniony jest pieśniami kreującymi obraz kobiety jako panny młodej, matki, członkini nowej wspólnoty. Pożegnanie z rodzinnym domem i rodziną to moment przejścia, który odkrywamy w zbiorze braci Miładinowów „Bułgarskie pieśni ludowe" (*Български народни песни*), spośród których część została zarejestrowana w Macedonii Piryńskiej i Rodopach.

Literacka trasa symbolicznie kończy się archetypowym motywem powiązania ślubu z pogrzebem. Ich splątanie dostrzegamy w wierszu Płamena Dojnowa „Walka z samotnością wielką jak świat" (*На борба със световната самота*) z dwujęzycznego (bułgarsko-polskiego) tomiku „Sofia–Berlin". W utworze tym kobieta jest jednocześnie nosicielką życia i kapłanką podczas ceremonii pogrzebowej męża – to metafora delikatnej równowagi między zjednoczeniem a rozstaniem, początkiem oraz końcem.

ЕКИП

Научни ръководители:
проф. д-р Илияна Генев-Пухалева, д-р Анджелика Невядомска

Участници:
д-р Магдалена Калужа, Рафал Мровински, Зофия Кренц, Катажина Шибисти, Лукаш Коронкевич

КОНЦЕПЦИЯ НА МАРШРУТА

Шоплукът, районът на Благоевград и граничните пространства на България с Гърция – от Македония до Родопите – се обединяват в един литературен маршрут, в чийто тематичен фокус е сватбата. Разглеждана като културен феномен, тя обединява идеи, социален опит и практики, които имат едновременно универсален и етноспецифичен характер.

Множество художествени произведения – както от „канона" на българската литература, така и от творчеството на съвременни автори – реинтерпретират сватбата, често в диалог с фолклорни образци, от които се вдъхновяват, пародират или архетипно претворяват.

В българската традиционна сватбена обредност се сакрализира не само съюзът между двама души, но и сродяването на два рода. То е наситено с устойчиви елементи като „напиване на вода", песни, танци, гощавка и други символични действия. Прекосявайки литературния маршрут, се озоваваме сред планински села и край чешми, където персонажи от различни произведения разиграват сватбени мотиви. Тази ритуалност отдавна привлича вниманието на полски фолклористи, етнолози и етномузиколози, но също така остава естетически въздействаща за множеството почитатели на българския и балканския фолклор.

Танцът и надиграването например се превръщат в облог, свързващ в брачен съюз героите на Елин Пелин в разказа „Ветрената мелница". Ако тук общността е свидетел и регулатор на събитието, то в „Ритуалът" на Георги Господинов сватбарите, трапезата и виковете „Горчиво!" са само празна симулация. Срещаме се с тях в Шоплука, където традицията и нейната подмяна се сблъскват.

Мотивът за отвличането на невестата, не винаги насилствено – било от змейове или комити в Родопите или Горноджумайско – е устойчив в българската литература. Виждаме го в баладата „Змейново любе" на Пенчо Славейков, в драмата „Змейова сватба" на Петко Тодоров, но и в съвременния роман на Катерина Хапсали „Гръцко кафе". В този роман изпъква и друг забележителен мотив – за изворите и чешмите като важни обредни места, където младите се срещат и залюбват. Сатиричният разказ на Мирон Иванов „Наполеон под Вакарел" също използва този мотив, запазвайки интертекстуални връзки с „Изворът на Белоногата" на Петко Р. Славейков.

Сватбената обредна система е изпълнена с песни, които изграждат образа на жената – като невеста, като майка, като част от новата общност. Прощаването с родния дом и семейството е емоционален момент на преход, който откриваме в сборника „Български народни песни" на братя Миладинови, част от които са регистрирани в Пиринска Македония и в Родопите.

Литературният маршрут символично завършва с тясната архетипна връзка между сватбата и погребението. Тяхното преплитане се забелязва в стихотворението на Пламен Дойнов „На борба със световната самота" от двуезичния българо-полски том „София–Берлин", където жената е едновременно носителка на живот и жрица в погребалната церемония на своя мъж – метафора за крехкото равновесие между съюза и раздялата, началото и края.

TOPOS: BŁAGOJEWGRAD

ZOFIA KRĘC i kolektyw

WIĘZI BUŁGARSKO-GRECKIE JAKO PRZEZNACZENIE

Grecka ziemia, grecka kultura i sami Grecy – pod różnymi nazwami i w różnych kontekstach – zajmują trwałe oraz wyraziste miejsce w wyobraźni Bułgarów, a zatem także w literaturze, od jej początków po współczesność. W średniowieczu Bizancjum i tzw. greccy Rzymianie są nie tylko potężnym sąsiadem czy głównym przeciwnikiem, ale przede wszystkim źródłem kulturowych wzorców, które Bułgarzy przyswajają i powielają. W okresie osmańskim sami Bułgarzy są częścią Rum Milletu lub (wschodnio-)rzymskiego (według współczesnego rozumienia – greckiego) „milletu" – wielonarodowej wspólnoty prawosławnej, często dwujęzycznej lub trójjęzycznej, zamieszkującej etnicznie mieszane osady. Dla Bułgarów w okresie odrodzenia narodowego hellenizacja (tzw. grekomania, „greczenie się") jest nie tylko codziennością, ale także kluczową kwestią w walce o sprawę narodową. Jednocześnie pozostaje ważnym czynnikiem rozwoju kulturalnego, m.in. poprzez pośrednictwo literackie w przyswajaniu zachodnioeuropejskich idei i zjawisk. Po wyzwoleniu Bułgarii w 1878 roku kraj wchodzi zarówno w konflikty, jak i sojusze z nowoczesnym państwem greckim, a dziś oba kraje są partnerami w ramach Unii Europejskiej. Nie dziwi więc, że na przestrzeni wieków Bułgarzy i Grecy zawierali związki rodzinne – od carów i elit, po zwykłych chłopów.

Ta historyczna współzależność pozostawiła trwały ślad w literaturze bułgarskiej, gdzie elementy greckie *sensu largo* lub „grekomańskie" postacie zajmują znaczące miejsce. Nie są one tylko etnograficznym detalem, lecz często pełnią rolę symboli kulturowych starć, tożsamości i przemian. Wystarczy przypomnieć klasyczne dzieła – jak „Pod jarzmem" (1894) Iwana Wazowa, tetralogię Dimityra Talewa („Żelazny kaganek", 1952; „Dzwony Prespańskie", 1954; „Ilinden", 1953; „Słyszę wasze głosy", 1966) czy „Tytoń" (1951) Dimityra Dimowa – w których świat bułgarski i grecki splatają się w złożonej sieci politycznych, ekonomicznych, codziennych i społecznych realiów.

Powieść „Бежанци" (*Uchodźcy*), której autorką jest Weseła Ljahowa, w ostatnich latach przyciągnęła uwagę czytelników dzięki głębokiemu zbadaniu dwudziestowiecznych losów Bułgarów z terenów obecnej Północnej Grecji, przesiedlonych później do Bułgarii (Ляхова 2013). Relacje grecko-bułgarskie w książce przeplatają się na wszystkich poziomach, a szczególne miejsce zajmuje motyw miłosnych związków – tragicznego zauroczenia i ostatecznie niespełnionego małżeństwa między Bułgarką Eleną a Grekiem Argirem. „Życie człowieka jest kierowane przez przeznaczenie" – tak prawdopodobnie skomentowałaby ich historię Katerina Chapsali.

Chapsali, bułgarska dziennikarka i pisarka, której twórczość narodziła się po tragicznej śmierci jej męża, Greka, wierzy w przeznaczenie. To przekonanie wyraźnie uwidacznia się w jej książce „Гръцко кафе" (*Kawa po grecku*). Autorka, sięgając po historie z życia swoich przodków, przeplata wątki historyczne i współczesne z fikcją literacką, próbuje udowodnić, że w świecie ludzkim i duchowym granica to krucha linia, którą łatwo przekroczyć. Refleksje bohaterki na temat przewrotności życia osiągają metafizyczne wymiary. Chociaż przyroda jest obecna w historiach bohaterów powieści, to służy ona jedynie jako instrument w rękach mitycznych mojr. Greckie boginie losu dzierżą w dłoniach nicie ludzkiego życia i od kaprysu córek Zeusa i Temidy zależy, gdzie i z kim je skrzyżują, a kiedy zdecydują się je przeciąć.

W opowieści Chapsali woda zdaje się być ulubionym atrybutem trzech sióstr. Symbolizujący życie, witalność i nieprzewidywalność żywioł plącze ścieżki bohaterów, dając im nowe życie lub odbierając dotychczasowe.

ТОПОС: БЛАГОЕВГРАД

ЗОФИЯ КРЕНЦ и колектив

СЪДБОВНИТЕ БЪЛГАРО-ГРЪЦКИ ВРЪЗКИ

Преводач: Илияна Генев-Пухалева

Гръцката земя, гръцката култура и самите гърци под различни имена и от различни перспективи заемат трайно и ярко място във въображението на българите, а оттам и в българската литература – от самото ѝ възникване до съвременността. През Средновековието Византия и ромеите не са просто могъщ съсед и/или основен противник, а преди всичко източник на културни образци, които българите възприемат и следват. В османския период самите българи са част от „рум" или ромейския (според днешните разбирания – гръцкия) „миллет" – многонационална източноправославна общност, често дву- или триезична, населяваща етнически смесени селища. За българите през Възраждането елинизацията (*гръкоманията*, *гърчеенето*, *погърчването*) е не част от живота, но и ключов въпрос в националните борби. В същото време тя остава важен фактор за културното развитие, включително за литературното посредничество при възприемането на западноевропейски идеи и явления. През националната епоха след Освобождението България влиза както в конфликти, така и в съюзи със съвременната гръцка държава, а днес двете страни са партньори в рамките на Европейския съюз. Логично и очаквано, през вековете българи и гърци са се сродявали – от царете и елитите до обикновените селяни.

Тази историческа взаимосвързаност оставя траен отпечатък върху българската литература, където гръцките или „гръкоманските" образи заемат значимо място. Те не са просто етнографски детайл, а често изпълняват ролята на символи на културни сблъсъци, идентичност и трансформации. Достатъчно е да си спомним класически произведения като „Под игото" (1894) на Иван Вазов, тетралогията на Димитър Талев („Железният светилник" (1952), „Преспанските камбани" (1954), „Илинден" (1953), „Гласовете ви чувам" (1966)) или „Тютюн" (1951) на Димитър Димов, където българският и гръцкият свят се преплитат в сложна мрежа от политически, икономически, битови и социални реалности.

Романът „Бежанци" на Весела Ляхова в последните години привлича вниманието на читателите с дълбокото изследване на съдбата на българите в Беломорието през XX век, преселени по-късно в България (Ляхова 2013). Гръцко-българските взаимоотношения в книгата са преплетени на всички нива, като особено място заема мотивът за любовните връзки – трагичното привличане и в крайна сметка неосъщественото бракосъчетание между българката Елена и гърка Аргир. „Човешкият живот се ръководи от съдбата" – така вероятно би коментирала тяхната история Катерина Хапсали.

Хапсали, българска журналистка и писателка, чието творчество се ражда след трагичната загуба на съпруга ѝ, който е грък, вярва в съдбовността. Това убеждение добре личи в книгата ѝ „Гръцко кафе", където историческите и съвременните теми се съчетават с литературната фикция и границата между материалния и нематериалния свят се преминава с лекота. Размислите на главната героиня (самата Хапсали) за превратностите на живота разкриват метафизични измерения, в които природата служи само като инструмент в ръцете на митичните Мойри – гръцките богини на съдбата, дъщери на Зевс и Темида. Именно те определят участта на хората, като решават кога и къде да се преплетат нишките на живота, а също и момента, в който да ги прекъснат.

В историята на Катерина Хапсали водата се оказва любим атрибут на трите богини. Символизираща живота, жизнеността и непредсказуемостта, водната стихия чертае пътищата на героите, давайки им нов живот или отнемайки настоящия.

Publiczne fontanny z wodą pitną, czyli tzw. czeszmy, podobnie jak choro, stanowiły miejsce spotkań i ewentualnych zauroczeń młodych panien i kawalerów. Jak wspomina badaczka bułgarskiego folkloru Lilija Starewa: *„Woda była granicą i magią samą w sobie, i taka też stawała się dla młodych – graniczna i magiczna"* (Старева 2005). Nie inaczej było w przypadku młodego Zaprjana i Kateriny, pradziadków głównej bohaterki książki Chapsali. To właśnie miejska czeszma z wodą mineralną, znajdująca się w centrum Gornej Dżumai (dziś Błagojewgradu), zapoznała ze sobą ukochanych.

> *„Gdyby nie ta lecznicza woda, Achilea mou*[1]*, kto wie – może bystra Katerina zostałaby żoną rymarza! Ale najwyraźniej najady, te złośliwe wodne nimfy, miały inne plany. Przy najcieplejszej ze wszystkich mineralnych fontann w mieście bogata Katerina spotkała Zaprjana, biednego czeladnika szewskiego, który wieczorami z pieśnią na ustach i przyjacielskimi zwadami zamykał miejscowe karczmy. Nie wiem, o czym wtedy rozmawiali, a nawet gdybym wiedziała – wstydziłabym ci się powiedzieć! Wszak o namiętności tej dwójki krążą legendy"* (Хансалu 2021).

Piękna Katerina, sierota z osmańskiej wówczas Janiny, decyduje się na coś, co w prawie obyczajowym uznawane jest za ciężkie przewinienie i obrazę wobec swatów – ucieka z ukochanym sprzed ołtarza. A dokładniej tuż sprzed cerkwi, w której chwilę wcześniej została żoną bogatego rymarza. Nie zważając na hańbę, jaką przyniesie sobie i krewnym, wsiada na konia buńczucznego, młodego członka oddziału komitadżi i udaje się z nim do – górującej nad Gorną Dżumają – wsi Dełwino, aby poprosić o błogosławieństwo tamtejszego duchownego.

> *„– Pobłogosławisz nam ojcze? – Zaprjan raczej mu rozkazał, niż zapytał.*
>
> *Pop Stanoj pogładził się po brodzie. Och!*
>
> *– Nie mogę, Zapro, nie mogę. Mówią, że ta kobieta dziś rano wyszła za mąż... O, spójrz, to pierścionek na jej palcu! Nie mogę, zlituj się nade mną, to grzech przed Bogiem! Ona jest już zamężna, nie mogę!*
>
> *– Możesz, możesz – zaśmiał się Zaprjan; zabawnie wyglądał w tym momencie pop Stanoj – rozedrgany, rozchełstany, bez sutanny. – Pobłogosławisz nam, ojcze, widzisz ten pistolet? Z pistoletem przed Bogiem wszyscy jesteśmy równi!"* (Хансалu 2021).

Bohaterzy Chapsali nie otrzymali od lokalnej wspólnoty aprobaty dla swoich wyborów, lecz pomimo różnego pochodzenia i dzielącego ich statusu majątkowego, zdecydowali się podążać za losem, który splotły im greckie mojry. Autorka udowadnia, że ślub może być symbolem sprzeciwu wobec patriarchalnego porządku. Katerina i Zaprjan byli pierwszym pokoleniem, które wyłamało się z obowiązujących norm społecznych, zmieniając tym samym los swoich dzieci, dla których ślub był wyborem motywowanym odruchem serca, a nie wolą narzuconą przez swatów.

Gornodżumajski (a później błagojewgradzki) region opisywany w opowieści Chapsali to obszar żywy, tętniący ludzkim śmiechem i nieszczęściem. Choć autorka skupia się przede wszystkim na jego dziejach z pierwszej połowy dwudziestego wieku, to daleko mu do suchych opisów znanych Bułgarom z podręczników od historii. Autorka na pierwszy plan wysuwa z pozoru zwyczajne opowieści o jego mieszkańcach, w których echem odbijają się przełomowe wydarzenia XX wieku takie, jak powstanie gorndżumajskie, wojny bałkańskie i światowe, ustanowienie Bułgarskiej Republiki Ludowej.

W powieści Chapsali nie ma postaci bez skazy. Autorka, opowiadając o mężczyznach, stara się przyjąć kobiecą perspektywę – perspektywę ich żon, córek i wnuczek. Silnych oraz zaradnych kobiet, które musiały radzić sobie z częstą nieobecnością mężów, ich apodyktycznością, przemocowością, ale też miłością i potrzebą do poświęceń.

[1] Z greckiego 'mój Achileasie'.

Чешмите, подобно на хорото, са място за срещи и евентуално влюбване на девойки и ергени. Както отбелязва изследователката на българския фолклор Лилия Старева: „Място за срещи има и във всеки делник – на чешмата, при реката... Сама по себе си граница и магия, водата ставала гранична и магическа и за младите" (Старева 2005). Не по-различно е и за младите Запрян и Катерина, прадядо и прабаба на главната героиня на книгата *Гръцко кафе*. Именно благодарение на градската чешма с минерална вода, намираща се в центъра на Горна Джумая (днес: Благоевград), влюбените можели да се срещнат.

> *Ако не била тази лековита вода, Ахилеа му, кой знае – може би високочелата Катерина щяла да стане самарджийска съпруга! Но явно наядите, тези палави изворни нимфи, имали други планове.*
>
> *На най-топлата от всички минерални чешми в града имотната Катерина срещнала Запрян – бедния обущарски калфа, дето вечер затварял с песни и другарски клюотеци кръчмите. Не знам какво са си казали, а и да знаех – нямаше да ти кажа, от срам! Легенди се носят за страстта на тези двамата* (Хапсали 2021).

Красивата Катерина, сираче от тогавашната османска Янина, решава да направи нещо, което в обичайното право се смята за тежко престъпление и обида за сватовете – да избяга от сватбата. Или по-точно, тя избягва от църква, където малко преди това е станала съпруга на богат занаятчия. Без да мисли за позора, който ще донесе на себе си и на родините си, тя се качва на коня на един млад комита и заминава с него за село Делвино, над Горна Джумая, за да поиска благословия от местния свещеник.

> *– Ще ни ожениш ли, попе? – по-скоро му заповядал, отколкото го попитал Запрян.*
>
> *Поп Станой си погладил брадата. Бре!*
>
> *– Не мога, Запро, не мога. Тази жена говореха, че се омъжва днес сутринта... Ей го и пръстена на ръката ѝ! Не мога, пожали ме, грях е пред Бога! Омъжена е вече, не мога!* (Хапсали 2021).

Героите на Хапсали не получават одобрение за избора си от местната общност, а въпреки неравностойния си произход и икономическо положение избират съдба, определена от Мойрите. С това авторката подчертава, че брачното съчетание може да се противопоставя на патриархалния ред. Катерина и Запрян, чийто род идва от земите около Солун, са първото поколение, което нарушава установените социални норми, променяйки по този начин съдбата на децата си, за които бракът е избор, мотивиран от сърцето, а не от волята, наложена от сватовете.

Горноджумайската (а по-късно и Благоевградската) област, описана в разказа на Хапсали, е жив район, изпълнен с човешки смях, но и с много нещастия. Въпреки че авторката се съсредоточава основно върху историята му през първата половина на XX век, разказът ѝ далеч не се ограничава до сухите описания, характерни за учебниците по история. Вместо това тя поставя на преден план обикновените на пръв поглед истории на местните жители, които са не само свидетели, но и участници в сътресенията на XX век – Горноджумайското въстание, Балканските и Световните войни и създаването на Народна република България.

В романа на Хапсали няма безупречни герои. Разказвайки историята на мъжете, авторката представя и женската гледна точка – тази на техните съпруги, дъщери и внучки. Те са силни и изобретателни жени, които трябва да се справят с отсъствието на съпрузите си, с тяхната жестока природа, но също и с любовта и нуждата от саможертва.

„Kawa po grecku" to także złożony opis wielkich przemian politycznych i bałkańskiego społeczeństwa u progu rewolucji, które trzymając się kurczowo dawnych tradycji, musi ulec nadchodzącym zmianom, przybierając tym samym nową tożsamość.

Na zakończenie zacytujmy słowa samej Katariny Chapsali:

> *Często te z pozoru niewidzialne więzi okazują się najsilniejsze. Nie dostrzegamy ich od razu, czasem wytężamy wzrok, aby je zauważyć, a one okazują się mocniejsze od grubej liny... W przypadku Bułgarów i Greków ta lina została spleciona przez historię, wzmocniona wzruszającymi podobieństwami w mentalności, wpleciono w nią niezliczone osobiste losy. W tym mocnym splocie jest miłość, ogromne podejrzenia, nienawiść i ta typowo bałkańska chęć przewyższania sąsiada, bez względu na koszty. Wzruszające jest to, jak uparcie czasami od siebie uciekamy, tylko po to, by ponownie wpaść w pułapkę naszej nieuniknionej wspólnoty (Хапсали 2021).*

TOPOS: SZOPŁUK

ZOFIA KRĘC i kolektyw

LITERACKIE OBRAZY OBRZĘDOWOŚCI ŚLUBNEJ

W trzech opowiadaniach bułgarskich prozaików – „Ветрената мелница" (*Wiatrak*) Elina Pelina, „Наполеон под Вакарел" (*Napoleon pod Wakarełem*) Mirona Iwanowa oraz „Ритуалът" (*Rytuał*) Georgiego Gospodinowa – akcja rozgrywa się w scenerii bułgarskiej wsi, zaś wspólny motyw wymienionych utworów stanowi rytuał zaślubin, który przebiega w tej tradycyjnej przestrzeni. Przyjrzyjmy się, jak ten wątek został literacko przetworzony w każdym z utworów.

Na liście bułgarskich „eksponowanych tekstów kultury", czyli elementów kultury szczególnie widocznych lub reprezentatywnych dla wspólnoty bądź określonego okresu jej historii, a także uważanych za część „kanonu" (literatury, kina, muzyki itp.) albo takich, które współcześnie nabrały znaczenia (np. dzięki wyróżnieniom w prestiżowych konkursach), znajduje się opowiadanie Elina Pelina „Wiatrak", opublikowane po raz pierwszy w 1902 roku w czasopiśmie „Летописи". Od okresu socjalizmu aż do dziś, pomimo licznych aktualizacji programów nauczania w ostatnich latach, utwór znajduje się na liście lektur dla starszych klas bułgarskich szkół średnich.

Jest to pozycja nie tylko obowiązkowa, lecz także lubiana przez uczniów, którzy chętnie po nią sięgają. W jaki sposób – gdyby zostało przetłumaczone – opowiadanie Elina Pelina mogłoby zainteresować polskich czytelników? Najbardziej imponującym i dynamicznym fragmentem (uniwersalnym, a zarazem specyficznym), który może zaintrygować młodych polskich bibliofilów, jest zapewne pojedynek taneczny między dwoma głównymi bohaterami, czyli opis tańca ludowego zwanego ryczenica (*ръченица*). W literackich opracowaniach często podkreśla się, że ta zabawa symbolizuje pragnienie zwycięstwa, udowodnienia swoich umiejętności, zaprezentowania witalności i piękna. Nas interesuje jednak ryczenica jako unikalny element bułgarskiej obrzędowości weselnej – w tym przypadku pojedynek taneczny nie jest jedynie rywalizacją lub rozrywką, ale formą zakładu prowadzącego do małżeństwa, który ma głębokie symboliczne znaczenie.

„Гръцко кафе“ е и комплексно описание на големите политически промени, и на едно балканско общество на ръба на революцията, което, вкопчено в старите традиции, трябва да се поддаде на настъпващите промени, като по този начин приеме нова идентичност.

За финал нека цитираме думите на самата Катерина Хапсали:

> *Често уж невидимите връзки са най-здрави. Не ги забелязваме на пръв поглед, понякога се вторачваме да ги видим, а те се оказват по-силни от дебело въже... В случая с българите и гърците това въже е изплетено от историята, подсилено е от трогателните сходства в манталитета, преплетени в него са безброй лични съдби. И любов има в тази яка плетка, и огромни подозрения, и омраза, и онова типично балканско желание да превъзхождаш съседа, без значение на каква цена. Трогателно е колко упорито понякога бягаме едни от други, само за да попаднем отново в капана на неминуемата ни свързаност* (Хапсали 2021).

Цитирана литература

Ляхова 2013: В. Ляхова. *Бежанци*, Пловдив 2013.

Старева 2005: Л. Старева. *Български обичаи и ритуали*, София 2005.

Хапсали 2021: К. Хапсали. *Гръцко кафе*, София 2021.

ТОПОС: ШОПЛУК

ЗОФИЯ КРЕНЦ и колектив

ЛИТЕРАТУРНИ ОБРАЗИ НА СВАТБЕНИ РИТУАЛИ

Преводач: Илияна Генев-Пухалева

В три разказа на български прозаици – „Ветрената мелница“ на Елин Пелин, „Наполеон под Вакарел“ на Мирон Иванов и „Ритуалът“ на Георги Господинов – сцената на действието е българското село, а структуриращият мотив е сватбената ритуалност. Нека разгледаме по ред литературните репрезентации на сватбата във всеки от тези разкази и какво ги свързва.

В списъка на българските *експонирани културни текстове*, т.е. елементите на културата, които са особено видими или представителни за етноса или за определен период от историята му, смятат се за част от „канона“ (на литературата, киното, музиката и др.) или в наши дни са придобили значение (например чрез отличия в значими конкурси), е разказът на Елин Пелин „Ветрената мелница”, публикуван за първи път в списание „Летописи“, кн. 11, през 1902 г. Този разказ е част от списъка на задължителната литература за българските гимназисти от горните класове – още от времето на социализма до днес, въпреки множеството актуализации на учебните програми в най-ново време.

Той не е само задължителен, но и любим на българските ученици, които го изучават без досада. С какво обаче разказът би бил интересен за поляците, ако се преведе? Най-впечатляващият за младия полски читател мотив, едновременно универсален и екзотичен, е може би надиграването в танца, в ръченицата, между двамата главни герои. В литературните разработки най-често се подчертава, че тази игра символизира желанието да победиш, да се докажеш, да демонстрираш жизненост и красота. За нас обаче е видно, че тук става дума за уникален елемент на българската сватбена ритуалност – надиграването в разказа е не просто състезание или танц, а облог с брачно свързване, който носи дълбоко символично значение.

Wydarzenia w opowiadaniu Elina Pelina mają miejsce w rejonie Ichtimanu, na wietrznych wzgórzach, gdzie znajduje się młyn, który stanowi główny element fabuły. Za wzniesieniami majestatycznie wznosi się Witosza, a w oddali widać czerniejącą Starą Płaninę. Te widoki pisarz podziwiał w dzieciństwie, które spędził we wsi Bajłowo.

> *„To rumowisko z fundamentami porośniętymi chwastami sięgającymi pasa, kryjówka bojaźliwych susłów, zielonych jaszczurek i jadowitych żmij, ten wybledniały od deszczu i słońca szkielet z rozklejonymi i postrzępionymi ścianami, przez które świszczy wiatr i wicher, choć pusty i zapuszczony, jest jedynym wiatrakiem od równiny szopskiej aż do niekończącego się filibskiego pola"* (Елин Пелин 1902).

Właśnie to surowe i dzikie miejsce, ogarnięte dotkliwą suszą, staje się tłem zalotów dwojga młodych ludzi – Łazara Dybaki i Christiny. Ich miłosna gra toczy się na oczach całej wsi, zgromadzonej na modlitwie o deszcz. W kulminacyjnym momencie Christina wyzywa Łazara na specyficzny pojedynek – para zaczyna tańczyć ryczenicę. To tradycyjny taniec wykonywany w parach, w szybkim i nieregularnym rytmie, który ma istotną wartość kulturową i symboliczną. Według etnologa Todora Iwanowa Żiwkowa taniec w swojej istocie to „*telos* ludyczny" – wyraz ciała jako aktywnej, żywej i dynamicznej manifestacji ludzkiej istoty (Живков 2000). W tradycyjnej kulturze ludowej Bułgarów to „ludyczne ciało" znajduje swoje najpełniejsze wyrażenie w ryczenicy, która jest w korelacji z takimi pojęciami, jak męskość i kobiecość, rywalizacja i współpraca, a także z wytrzymałością fizyczną i harmonią między partnerami[1].

W opowiadaniu Elina Pelina ryczenica odgrywa ważną rolę jako symboliczna walka między dwojgiem młodych ludzi, która ostatecznie prowadzi do małżeństwa. Łazar i Christina zawierają zakład – mężczyzna oferuje złoty naszyjnik, a kobieta obietnicę ślubu. Po godzinie wyczerpującego tańca przemęczona i zawstydzona dziewczyna rezygnuje z rywalizacji, ale dotrzymuje obietnicy i zgadza się, by Łazar zaprowadził ją do swojego domu, on obdarowuje ją zaś obiecanym naszyjnikiem. Oba gesty potwierdzają ich zobowiązanie i zmieniają społeczną pozycję pary w oczach zebranych. Starzec żartobliwie wypomina Łazarowi niedokończoną budowę młyna, a on radośnie odpowiada, że znalazł nową misję – Christina jest dla Dabaka tym, czym miał stać się dla mieszkańców tytułowy wiatrak, a więc gwarancją bezpieczeństwa, stabilizacji, fundamentem dobrego życia i nadzieją na przyszłość.

Dolina Ichtimanu ma różne literackie reprezentacje: u Elina Pelina jest spieczona przez suszę, we wspomnieniach siedemnastowiecznego osmańskiego podróżnika Ewliji Czelebiego droga z Sofii do Ichtimanu przebiega przez *„pole usiane tulipanami"* (Челеби 1972), a w humorystycznym opowiadaniu Mirona Iwanowa „Napoleon pod Wakarełem" z 1985 roku – w przygranicznej wsi Wakareł, znajdującej się blisko strategicznych dróg w regionie Ichtimanu, pachnie wczesnym latem.

> *„Bardzo ładnie jest w tych stronach, tam, gdzie zatrzymał się Napoleon Bonaparte! Cicho, przyjemnie brzęczą muszki, a Ty, spocony, wdychasz zapach pszenicy i maków, jakichś kwaśnych traw i kolendry po deszczach (ИвановВ 2016).*

Iście zabawny dla Polaków, mając na uwadze ich słabość do Napoleona, jest wątek, w którym sławny dowódca pojawia się pod oblężonym Wakarełem, spędza tam całe lato, tracąc głowę dla jednej z miejscowych dziewcząt, Genki, która ostatecznie go odrzuca:

> *I do końca swoich dni nie mógł zrozumieć jednej rzeczy – jak to możliwe, że na świecie istnieje kobieta, która nie wie o nim, nie interesuje się królestwami i imperiami, dynastiami i stanowiskami, a spokojnie pasie bydło, oddaje ci swoje ciało, a nie dba o to, że byłeś najwybitniejszym cesarzem wszystkich wieków. Może gdyby Napoleon poniósł porażkę, to właśnie tu, przy dziewczynie Gence, doznałby najprawdziwszej przegranej (ИвановВ 2016).*

[1] Wykonanie ryczenicy uwieczniił dziewiętnastowieczny malarz Ivan Mrkvička na słynnym obrazie z 1894 roku.

Къде е ситуирана случката в Елин-Пелиновия разказ? Мелницата от заглавието на разказа, явяваща се негова сюжетна основа, се намира на ветровитите хълмове в Ихтиманско, зад които величествено се издига Витоша, а в далечината се чернее Стара планина. Това са гледки познати на писателя от детството му, прекарано в село Байлово.

> *„Тоя пущинак с обраснали в бурен до пояса основи, свърталище на боязливи лалугери, зелени гущери и отровни пепелянки, тоя избелял от дъждове и пек скелет, с незалепени и озъбени стени, през които пищят ветрища и хали, макар запустял и изоставен, е единствената ветрена мелница от равно шопско дори до безкрайно филибешко поле"* (Елин Пелин 1902).

Това сурово и диво място, обхванато от страшна суша, се превръща в сцена на романтично ухажване между двама млади – Лазар Дъбака и Христина. Под погледите на цялото село, събрало се за молебен за дъжд, между тях се разгаря игра на чувства и предизвикателства. В кулминацията на разказа Христина смело предизвиква Лазар на надиграване в ръченица.

Ръченицата е народен танц, изпълняван по двойки в бързи и неравноделни такто-ве, който има дълбока културна и символична стойност. Според етнолога Тодор Иванов Живков танцът в своята същност е „играещият телос" (Живков 2000) – той представлява израз на тялото като активно, живо и динамично проявление на човешката същност. В класическата фолклорна култура на българите този „играещ телос" намира своята най-ярка изява в ръченицата, която се свързва с представите за мъжественост и женственост, за съперничество и сътрудничество, както и за физическа издръжливост и хармония между партньорите[1].

В разказа на Елин Пелин ръченицата играе важна роля като символична битка между двамата млади, която в крайна сметка води до брачното им обвързване. Лазар и Христина сключват облог, в който той залага златен накит, а тя обещава да му пристане, ако загуби. След час уморителна игра, изнемощяла и засрамена, Христина се отказва от съперничеството, но спазва обещанието си и дава съгласие Лазар да я заведе у дома си, а той я дарява с обещания накит. Двата жеста потвърждават обвързването им и променят обществения им статус пред очите на събралите се.

Ихтиманското поле има различни литературни репрезентации: у Елин Пелин е морено от суша, в спомена на османския пътешественик Евлия Челеби (1662 г.) пътят от София до Ихтиман минава през *„осеяно с лалета поле"* (Челеби 1972), а в хумористичната фантазия на Мирон Иванов ихтиманското село Вакарел ухае на ранно лято:

> *„Много е хубаво по тия места, там, където се бил спрял Наполеон Бонапарт! Тихо, приятно жужукат мушиците и ти, потен, дишаш дъха на житото и маковете, на някакви кисели тревички и коландро след дъждовете* (Иванов 2016).

Истински забавен за поляците, с оглед на слабостта им към Наполеон, е сюжетът, в който славният пълководец се появява под обсадения Вакарел, прекарва там едно лято (от юни до октомври 18... година), загубвайки ума си по една местна мома, Генка, а тя в крайна сметка го отхвърля:

> *„И до края на дните си не можел да разбере само едно-едничко нещо — как може да съществува на света жена, която не знае за него, не се интересува от царства и империи, династии и постове и кротко си пасе добитъка, дава ти тялото си, а не те бръсне и за слива, че си бил най-великият император на всички векове. Може би ако Наполеон е търпял поражение, най-истинското е било тук, при момата Генка* (Иванов 2016).

[1] Ръченицата е обезмъртена в известната картина на художника Иван Мърквичка от 1894 г.

Co łączy „Wiatrak" z „Napoleonem pod Wakarełem", oczywiście oprócz miejsca akcji? Odpowiedź brzmi: folklorystyczna obrzędowość w kontekście zalotów mających prowadzić do ślubu, ponieważ Napoleon zakochuje się w Gence, gdy ta idzie po wodę. Jest to utrwalona w bułgarskim systemie rytualnym zasada zakochiwania się, której z reguły towarzyszy symboliczne napicie się wody. Jak przystało na cesarza, Napoleon proponuje Gence małżeństwo i nalega, by zgodziła się jechać z nim w wielki świat, ale ona wybiera swoje wiejskie obowiązki. W tekście Mirona Iwanowa wyraźne są intertekstualne, parodystyczne powiązania z poematem Petka Sławejkowa „Изворът на Белоногата" (*Źródło Białonogiej*), w którym piękna Bułgarka Gergana odmawia wielkiemu wezyrowi osmańskiemu, proponującymi jej podróż do Stambułu i dołączenie do haremu.

Napoleońska „misja: ślub" okazuje się więc niemożliwa do wypełnienia. Podobnie rzecz się ma również w satyrycznym opowiadaniu „Rytuał" Georgiego Gospodinowa. Dokładniej mówiąc, wesele w tym utworze to fikcja. Główny motyw stanowi pustka, wyludniona ojczyzna, nieobecni ludzie, ale lektura paradoksalnie wywołuje szeroki uśmiech, ponieważ z subtelnym poczuciem humoru autor opowiada o pewnej absurdalnej inscenizacji, pełnej festynowych atrybutów, ale pozbawionej rzeczywistych uczestników.

Akcja toczy się w zapomnianej przez Boga wiosce, gdzieś u podnóża wzgórza Paligyz ('Płońdupa'), być może w regionie Szopłuk, gdzie wesele odbywa się bez udziału młodej pary, ponieważ ta już dawno wyjechała za granicę. Młodzi pobierają się w Kanadzie, a ojciec nie może pokryć kosztów prawdziwego wesela, więc organizuje we wsi równoległy rytuał. Nie tylko młoda para jest nieobecna – z powodów ekonomicznych wyjechali też prawie wszyscy krewni mieszkańców. Wesele to film kręcony dla młodych – symulacja z kluczowymi elementami symbolicznymi, a więc orkiestrą dętą, mężczyznami w białych garniturach, przypominającymi postaci z kina meksykańskiego, dywanami i darami porozwieszanymi na płocie, długim stołem z drewnianymi ławami, sięgającym aż do stajni, pokrytym różnokolorowymi obrusami, baniakiem rakii, wystrojonymi gośćmi weselnymi, pieczonymi jagniętami i – co najważniejsze – okrzykami „gorzko", które młoda para ma usłyszeć przez telefon:

> *No, teraz każdy z kieliszkiem w ręce, wstajemy, zwracamy się do pustych krzeseł młodej pary i razem wołamy: Gorz-ko! Gorz-ko! Czekajcie, jeszcze nie, jak dam znak. Dźwięk? Gotowy. Kamera? Gotowa. Rytuał, scena 97, pierwszy dubel. Kręcimy (Господинов 2013).*

Rytuały ślubne w opowiadaniu Georgiego Gospodinowa, przekształcone i fikcyjne, mają na celu podkreślenie rozłamu we współczesnym świecie – autor podejmuje problerm wyludniania Bułgarii, rozbitych rodzin i utraty bezpośredniego kontaktu z korzeniami.

Dzieło dokumentuje społeczną transformację, jednocześnie ukazując ją jako bolesne uświadomienie ludzkiej potrzeby wspólnoty i praktyk kulturowych, które łączą nas z przeszłością i ze sobą nawzajem.

Какво свързва „Ветрената мелница" с „Наполеон под Вакарел" освен мястото на действие? Отговорът е: фолклорната ритуалност в контекста на брачното свързване, защото Наполеон си харесва Генка, когато тя отива за вода. Това е утвърдено в българската обредност правило за залюбване, заедно със символичното напиване на вода. Както подобава на император, Наполеон предлага на Генка брак и настоява да я отведе със себе си в големия свят, но тя избира да остане в шопските си работи. Явни са интертекстуалните пародийни връзки на разказа на Мирон Иванов със Славейковата поема „Изворът на Белоногата", в която красивата българска селска девойка Гергана отказва на османския велик везир да го последва в Истанбул и да стане част от харема му.

Не само Наполеоновата „мисия: сватба" се оказва невъзможна, но и в още един сатиричен разказ от най-ново време – „Ритуалът" на Георги Господинов – сватбата е невъзможна. Или по-точно казано, тя е фикция. Водещ мотив в творбата е този за липсата, за обезлюдената родина, за отсъстващите хора, но – парадоксално – *Ритуалът* предизвиква широка усмивка, защото с фино чувство за хумор разказва за една абсурдна инсценизация, с празнични атрибути, но без реални участници.

Действието се развива в село, забравено от Бога, някъде в подножието на баира Палигъз, тоест може би в Шоплука, където се прави сватба без младоженци, защото те отдавна са заминали в чужбина. Младите се женят в Канада, а бащата, неспособен да покрие разходите за истинска обща сватба, организира паралелен ритуал в селото. Не само младоженците отсъстват – заминали са на гурбет и почти всички близки на местните хора. Сватбата е филм за младите – симулация с ритуални символи: оркестър с духова музика; мъже в бели костюми, напомнящи сцена от мексикански филм; черги и дарове, намятани по оградата; дълга трапеза с дървени пейки, стигаща чак до обора, покрита с разнообразни шарени покривки; дамаджана с ракия; наконтени сватбари; печени агнета и – най-важното – викове „горчиво", които трябва да бъдат чути от младоженците по телефона, за да се целунат:

> *„Хайде сега всеки с чаша в ръка, ставаме, обръщаме се към празните столове на младоженците и заедно викаме: Гор-чи-во! Гор-чи-во! Чакайте, още не, като дам знак. Звук? Готов. Камера? Готова. Ритуалът, 97 сцена, първи дубъл. Снимаме"* (Господинов 2013).

Сватбената ритуалност в разказа на Георги Господинов, преобърната и фиктивна, има за цел да подчертае разривите в съвременния свят – обезлюдяването на България, разделените семейства и загубата на непосредствената връзка с корените.

Творбата документира социалната трансформация, същевременно интерпретирайки я като болезнено осъзнаване на човешката нужда от споделеност и културни практики, които ни свързват с миналото и помежду ни.

Цитирана литература

Господинов 2013: Г. Господинов, *И всичко стана луна*. Пловдив, 2013.

Живков 2000: Т. Ив. Живков, *Увод в етнологията*. Пловдив, 2000.

Иванов 2016: М. Иванов, *Напоелон под Вакарел // Хумористични разкази на български писатели. От Алек до Алеко*. София, 2016.

Елин Пелин 1902: Елин Пелин, *Ветрената мелница*. https://chitanka.info/text/5301, (20.03.2024).

Челеби 1972: Евлия Челеби, *Пътепис*. Прев. и ред. Д. Страшимир. София, 1972.

TOPOS: SOFIA

ANGELIKA NIEWIADOMSKA

MOTYW ZAŚLUBIN ZE SMOKIEM – MODERNISTYCZNE AKTUALIZACJE TRADYCJI LUDOWEJ

Czołowi przedstawiciele wczesnego modernizmu w Bułgarii skupili się wokół czasopisma „Myśl" (*Мисъл*), wydawanego w Sofii w latach 1892–1907. W skład tej przełomowej grupy literackiej wchodzili krytyk i teoretyk Krystiu Krystew oraz pisarze Petko Todorow, Pejo Jaworow i Penczo Sławejkow, którzy – próbując opracować program literatury narodowej – krytykowali pozytywistyczny utylitaryzm, postulowali zaś konieczność europeizacji oraz zwrotu ku treściom filozoficzno-etycznym. Obrali orientację neoromantyczną, więc inspiracji poszukiwali między innymi w folklorze. Penczo Sławejkow w prelekcji „Българската поезия" (*Poezja bułgarska*) stwierdził, że:

> *„pieśń ludowa, dzieło naszego naiwnego brata, uczy nas najmądrzejszej z mądrości – że na życie powinniśmy patrzeć przez wszystkie okna serca i rozumu. Tylko takie spojrzenie jest twórcze. W pieśni ludowej jest w pełni odtwarzane całe życie narodu, a nie tylko tej czy innej jego części"* (СлавейковВ).

To afirmatywne podejście bułgarskich modernistów do twórczości ludowej jako praźródła ponadindywidualnych, nie partykularnych, lecz uniwersalnych idei trafnie charakteryzuje polska bułgarystka Teresa Dąbek-Wirgowa:

> *„pieśń ludowa, którą uznali za jedyną rodzimą tradycję artystyczną, uchodziła w ich oczach za skarbnicę wartości moralnych ludu i najwyższy kanon estetyczny. Identyfikując wartości moralne ludu z duchem narodowym, z czasem zbudowali mit narodowy"* (Dąbek-Wirgowa 1980).

Zainteresowanie twórczością ludową Penczo Sławejkow rozwijał głównie pod wpływem ojca – Petko Sławejkow był wybitnym folklorystą, badaczem pieśni ludowych, redaktorem i wydawcą ich zbiorów. Przykładem utworu, w którym twórczo przetworzył zaczerpnięty z folkloru, specyficzny wariant motywu zaślubin jest ballada „Smocza ukochana" (*Змейново любе*). Fabuła utworu rozgrywa się na tle scenerii charakterystycznej dla pieśni ludowych – na łonie przyrody, w czasie żniw, choć już na wstępie podmiot liryczny informuje o tym, że naturalny porządek wiejskiego dnia został zakłócony ingerencją nadprzyrodzonych sił:

> *„Gwiazdy na niebie płoszy cień rozsnuty;*
> *wcześniej niż zwykle zapiały koguty"* (Sławejkow 1987)

Żniwiarki dostrzegają przemianę również w zachowaniu głównej bohaterki Jany, dotychczas roześmianej i wesołej, lecz teraz sprawiającej wrażenie chorej. Przyczyną niepokojącego stanu dziewczyny okazuje się miłość, którą obdarzył ją smok. Poczucie nadchodzącej katastrofy wzmagają anomalie pogodowe:

ТОПОС: СОФИЯ

АНДЖЕЛИКА НЕВЯДОМСКА

МОТИВЪТ ЗА ЗМЕЙОВАТА СВАТБА – МОДЕРНИСТИЧНИ АКТУАЛИЗАЦИИ НА НАРОДНИТЕ ТРАДИЦИИ

Преводач: Анджелика Невядомска

Водещите представители на ранния модернизъм в България се обединяват около списанието „Мисъл", издавано в София между 1892 и 1907 година. Новаторският литературен кръг включва критика и теоретика Кръстю Кръстев, както и писателите Петко Тодоров, Пейо Яворов и Пенчо Славейков. Техните амбиции са насочени към разработването на програма за развитие на националната литература, която отхвърля позитивистския утилитаризъм и подчертава необходимостта от европеизация, постулирайки обръщане към философско-етични теми. В тази връзка кръгът „Мисъл" избира неоромантична насока, черпейки вдъхновение и от фолклора. В своята студия „Българската поезия" Пенчо Славейков заявява:

> *„Народната песен, творението на нашия наивен брат, ни учи най-мъдрата от мъдростите – че на живота ние трябва да гледаме през всички прозорци на сърцето и ума. Само такъв поглед е творчески. В народната песен е напълно възсъздаден целия живот на народа, а не само на тая или оная страна от него"* (Славейков).

Афирмативното отношение на българските модернисти към народното творчество като празточник на надличностни, универсални идеи е точно характеризирано от полската българистка Тереса Домбек-Виргова:

> *„...народната песен, която те смятат за единствена* (безалтернативна – бел. А.Н.) *местна художествена традиция, е за тях не само съкровищница на моралните ценности на народа, но и най-високият естетичен канон. Идентифицирайки моралните ценности на народа с националния дух, те постепенно изграждат национален мит"* (Dąbek-Wirgowa 1980).

Интересът на Пенчо Славейков към народното творчество се формира под силното влияние на баща му – Петко Рачов Славейков, който е изтъкнат фолклорист, изследовател на народни песни, редактор и издател на фолклорни сборници. Един ярък пример за творческа преработка на заимствания от фолклора мотив за сватбата е баладата „Змейново люби". Сюжетът на произведението се развива на фона на типична за народните песни сцена – сред природата, по време на жътва. Още в началото обаче разказвачът ни въвежда в атмосфера, в която естественият ритъм на селския ден е нарушен от намесата на свръхестествени сили, което задава драматичния тон на историята:

> *„Плахи звездици в небе потъмняха;*
> *рано без време петлите пропяха..."* (Славейков 1907)

Жътварките забелязват промяната в поведението на главната героиня Яна, която преди е била весела и усмихната, но сега изглежда болна. Причината за тревогата на момичето се оказва любовта, с която я е дарил змей. Усещането за наближаващ катаклизъм се усилва от аномалии в природата:

„Już jasny księżyc ukrył się za chmurą
i gną się drzewa targane wichurą” (Sławejkow 1987)

Zaangażowanie przyrody w bieg wydarzeń również jest charakterystyczne dla twórczości ludowej, bowiem była ona silnie zestrojona z życiem codziennym. Każde odstępstwo od normy, jak chociażby nagła zmiana pogody, wiązało się z niebezpieczeństwem, było interpretowane jako nieszczęście nie tylko w wymiarze ekonomicznym (susza czy powódź niszczące zasiewy), lecz także metafizycznym (stąd na przykład przesądy wiążące naturalne katastrofy z działaniami nieczystych sił).

Ostatnie strofy utworu zawierają opis smoczego orszaku, przybywającego na niecodzienne zaślubiny, których punkt kulminacyjny stanowi porwanie pięknej bohaterki w przestworza. Motyw tego przerażającego stworzenia Penczo Sławejkow również zapożyczył z lokalnego folkloru. Żmij (we współczesnym języku polskim zwykle określany mianem „smoka”) to postać występująca w bułgarskiej mitologii, przedstawiana jako antropomorficzna istota, pokryta lśniącymi łuskami, mająca ogon i skrzydła wyrastające spod pach (Вакарелски 1977). Te nadprzyrodzone byty zwykle były uznawane za przyjazne, chroniące wsie na swoich terytoriach przed działaniami wrogich smoków, ściągających gwałtowne burze czy gradobicia. Pozostałości tych wierzeń ukazuje dawny obyczaj, praktykowany podczas susz w zachodniej Bułgarii, a mianowicie wyganianie smoka (*гонене на змей*) (Георгиева 1993). Celem przeprowadzanych wówczas rytuałów było wywołanie deszczu poprzez przepędzenie obcego smoka-szkodnika. Wśród cech charakterystycznych mitologicznego żmija wymienić należy ponadto tendencję do zakochiwania się w ziemskich kobietach oraz uprowadzania ich po wystawnej ceremonii zaślubin.

„Smocza ukochana” nieprzypadkowo kończy się wzniesieniem Jany ponad ciemne chmury, ponieważ autor centralnym punktem fabuły ustanowił właśnie nieszczęsną oblubienicę, nie zaś smoka czy mieszkańców wsi nękanej jego obecnością. W ostatniej strofie pojawia się obraz żniwiarzy, którzy mogą jedynie z nieśmiałością zadzierać głowy ku górze, próbując wypatrzeć unoszącą się Janę. Literaturoznawca Iwan Christow zauważa, że w tym momencie

> *„Sławejkow zrywa z kolektywnym sensem mitu, skupiając uwagę na jednostce. (…) Poświadcza on modernistyczny motyw pragnienia człowieka, aby dotknąć tego, co niewiarygodne, nieznane, zaświatowe kosztem nudnej, znajomej ziemskiej egzystencji w patriarchalnej społeczności”* (Христов 2011).

W tym ujęciu bohaterka nie jest już – jak w klasycznej opowieści ludowej – anonimową ofiarą pokornie akceptującą swój tragiczny los dla dobra wspólnoty, lecz *„zostaje wezwana do odbycia indywidualnej podróży do metafizycznego świata”* (Христов 2011). Poeta dokonał więc twórczej reinterpretacji mitu, przemodelował jednoznaczny i uniwersalny wydźwięk ludowej opowieści, aby ukazać relatywizm, dostrzegalny nawet w pozornie oczywistym motywie walki dobra ze złem.

Motyw zaślubin ze smokiem pojawia się również w dziele kolejnego przedstawiciela kręgu literackiego „Myśl”, a mianowicie w dramacie „Змейова сватба” (*Smoczy ślub*) Petko Todorowa. Ten autor także powiązał fabułę utworu z losami młodej kobiety – główną bohaterką jest Cena, pochodząca z majętnej rodziny panna na wydaniu, która nie zgadza się na aranżowane małżeństwo, jednak jej podejście zmienia się pod wpływem pogłosek o niejakim Zmeju Gorjaninie. Sportretowana przez Todorowa postać kobieca – mimo że osadzona w świecie typowym dla twórczości ludowej – jest bohaterką *par excellence* modernistyczną. Przeciwstawia się tradycyjnym zasadom panującym w patriarchalnej wspólnocie wiejskiej, odrzuca wybranego przez braci kandydata na męża oraz (niejako w akcie ostatecznego buntu) ucieka, by zamieszkać w jaskini z najmniej – według standardów mężczyzn dowolnie rozporządzających losem dziewczyny – odpowiednią osobą, czyli Zmejem.

„Ясния месец зад облак потъна;
Вихър налетя, дървета прегъна...“ (Славейков 1907)

Въвличането на природата в хода на събитията е типично за народното творчество поради тясната им връзка с ежедневието. Всяко отклонение от нормата, като например внезапна промяна на времето, се възприема като заплаха и предвещава нещастие не само в икономически аспект (суша или наводнение, унищожаващи посевите), но и в метафизичен контекст (природните бедствия се интерпретират суеверно като действия на нечисти сили).

Последните строфи на произведението съдържат описание на змейовия кортеж, който пристига за необичайната сватба, чиято кулминация е отвличането на красивата героиня в небесата. Пенчо Славейков заимства мотива за змея от местния фолклор, в където той обикновено е мислен като антропоморфно същество, покрито с лъскави люспи, с опашка и крила, които израстват от подмишниците му (Вакарелски 1977). Митологичните създания от този род били считани за добронамерени към човека – те защитавали селищата, които закриляли от действията на враждебни змейове, способни да предизвикат силни бури или градушки. Остатъци от тези вярвания могат да се открият в стар обичай, практикуван по време на суша в Западна България, а именно гонене на змей (Георгиева 1993). Сред характеристиките на митологичното създани е и склонността му да се влюбва в земни жени и да ги отвлича след пищна сватбена церемония.

Неслучайно „Змейново люби“ завършва с издигането на Яна над тъмните облаци, защото авторът е поставил именно злочестата невеста в центъра на повествованието, а не свръхестествения любовник или селяните, измъчвани от неговото присъствие. Във финалната строфа се появява образът на жътварките, които само плахо вдигат глави, опитвайки се да уловят погледа на Яна. Литературоведът Иван Христов отбелязва, че в този момент:

> *„Славейков се разделя с колективния смисъл на мита, като насочва вниманието си към отделната личност. (...) той утвърждава модернисткия мотив за желанието на човека да се докосне до невероятното, непознатото, отвъдното – за сметка на скучното, познато земно съществуване в патриархалната общност“* (Христов 2011).

При този подход героинята вече не е (както в класическата народна приказка) анонимна жертва, която смирено приема трагичната си съдба за благото на общността, а *„е призвана да осъществи своето индивидуално пътуване към един метафизичен свят“* (Христов 2011). По този начин поетът творчески преосмисля мита, премоделирайки недвусмислените и универсални тонове на народната приказка, за да покаже релативизма, доловим дори в очевидния мотив за борбата между доброто и злото.

Мотивът за змейовата сватба се появява и в творчеството на друг представител на литературния кръг „Мисъл“, а именно в едноименната драма на Петко Тодоров. Този автор също свързва сюжета на произведението със съдбата на млада жена. Главната героиня е Цена, девойка от заможно семейство, която не се съгласява на уговорен брак, но отношението ѝ се променя под влияние на мълвата за появата на Змей Горянин. Женският персонаж на Тодоров – макар че е ситуиран в свят, характерен за народното творчество – е модернистична героиня *par excellence*. Тя не се подчинява на традиционните правила на патриархалната селска общност, отхвърля избрания от братята ѝ кандидат за съпруг и (сякаш в знак на краен бунт) избягва да живее в пещера със змея – най-малко подходящото (според стандартите на мъжете, които свободно решават съдбата на момичето) лице.

Cena jednak dostrzega że pod gadzią maską skrywa się czuła, fascynująca postać i oświadcza: *„Chcę, żebyś mnie zabrał tam, gdzie nikt wcześniej nie dotarł. (…) Zabierz mnie do gwiazd”* (Тодоров 1910). Jej pragnienie wyrwania się z wygodnego, ale skrajnie konserwatywnego domu rodzinnego i zamieszkania w surowych leśnych warunkach stanowi wyraz więc pogoni za tym, co niezwykłe, niecodzienne. W tym sprzeciwie bohaterki wobec surowych, regulowanych tradycją norm Cwetana Georgiewa dostrzega również próbę emancypacji, wywalczenia autonomii: *„Cena chce stać się indywiduum, chce żyć zgodnie z pragnieniami swojego serca, mimo że jest świadoma, że buntuje się przeciwko całemu małemu światu, do którego należy”* (Георгиева 2020). Biorąc pod uwagę wszystko powyższe, można stwierdzić, że Cena Todorowa i Jana Sławejkowa to postaci zbieżne, uosabiające modernistyczne ideały wyznawane przez ich twórców.

Ludowa opowieść o zaślubinach ze smokiem inspirowała również innych artystów z pierwszej połowy XX wieku. W pierwszej części dramatu „Smoczy ślub” Petko Todorow sportretował stary bułgarski obyczaj spotkania dziewcząt i chłopców, którzy osiągnęli wiek odpowiedni do małżeństwa (*сядянка*). W jego trakcie Cena intonuje pieśń ludową:

„Żenisz mnie, mamo, wydajesz mnie,
ale mnie, mamo, nie pytasz:
wyjdziesz za mąż – czy nie.
Mnie, mamo, Smok kocha” (Тодоров 1910)

Ostatni wers symbolistyczny malarz Nikola Kożuharow wykorzystał jako tytuł swojego najsłynniejszego obrazu z 1922 roku. Rok później Iwan Milew namalował zaś secesjonistyczne dzieło zatytułowane tak samo jak dramat Todorowa. To tylko nieliczne przykłady, które pokazują, że motyw zaślubin ze smokiem był bogatym źródłem inspiracji dla twórców z epoki, nie tylko literackich, lecz także wizualnych.



Grupa literacka „Myśl”, Narodowe Muzeum Literatury

Литературният кръг „Мисъл“, Национален литературен музей

Цена обаче забелязва, че под маската на влечуго се крие нежен и очарователен характер, и заявява: *„Аз искам да ме заведеш там, дето никой не е стъпвал. (...) Води ме при звездите“* (Тодоров 1910). Желанието ѝ да се измъкне от удобния, но изключително консервативен семеен дом и да заживее в суровите горски условия е израз на стремежа към необичайното. В това противопоставяне на героинята на строгите, регламентирани от традицията норми Цветана Георгиева вижда и опит за еманципация, за извоюване на самостоятелност: *„Цена иска да бъде личност, иска да живее според желанието на сърцето си, макар да съзнава, че се опълчва на целия малък свят, към който принадлежи“* (Георгиева 2020). Като се има предвид всичко гореизложено, може да се заключи, че Цена и Яна са сходни фигури, въплъщаващи модернистичните идеали, изповядвани от Тодоров и Славейков.

Народната приказка за змейовата сватба вдъхновява и други художници от първата половина на XX век. В първата част на своята драма Петко Тодоров изобразява стария български обичай *седянка* (обща среща момичета и момчета, достигнали възрастта за брак), по време на който Цена изпява народната песен:

„Жениш ме, мамо, годиш ме,
ала ме, мамо, не питаш:
жени-ща ли се – не ща ли.
Мене ме, мамо, Змей люби“ (Георгиева 2020).

Символистът Никола Кожухаров използва последния ред като заглавие на най-известната си картина от 1922 година. Година по-късно Иван Милев рисува творба в сецесионна стилистика, озаглавена по същия начин като драмата на Тодоров. Това са само няколко примера, които показват, че мотивът за змейовата сватба е бил богат източник на вдъхновение за художниците от периода.

Цитирана литература

Вакарелски 1977: Х. Вакарелски. *Етнография на България*. София, 1977.

Георгиева 1993: И. Георгиева. *Българска народна митология*. София, 1993.

Георгиева 2020: Ц. Георгиева. *„Змейова сватба“ на Петко Ю. Тодоров и „Горска песен“ на Леся Украинка (сецесионна/неоромантична топография)*, „Български език и литература“, бр. 2, 2020.

Славейков 1907: П. Славейков. *Змейново люде*, https://chitanka.info/text/6625-zmejnovo-ljube (23.12.2024).

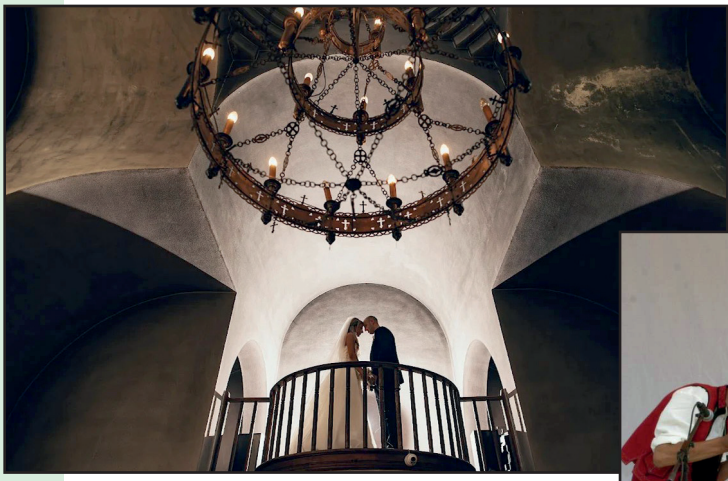
Славейков: П. Славейков. *Българската поезия*, https://liternet.bg/publish4/ppslaveikov/kritika/poezia.htm (20.12.2024).

Тодоров 1910: П. Тодоров. *Змейова сватба*, https://chitanka.info/text/17227-zmejova-svatba/2#textstart (21.12.2024).

Христов 2011: И. Христов. *Змейова сватба – по следите на един мотив в българския литературен модернизъм*, „Българска наука“, бр. 37, 2011.

Dąbek-Wirgowa 1980: T. Dąbek-Wirgowa, *Historia literatury bułgarskiej. Zarys*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1980.

Sławejkow 1987: P. Sławejkow, *Smocza ukochana*, tłum. W. Gałązka // *Niewidzialne skrzydła. Antologia poezji bułgarskiej*, wyb. W. Gałązka, E. Konstantinowa, Kraków, 1987.



Bułgarsko-greckie wesele, fot. Damjan Kehajow

Българо-гръцка сватба, фот. Дамян Кехайов



Obyczaj picia wody podczas zaślubin, Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny „Od Dunaju do Bałkanu" w Borowie

„Напиване на менците", Международен Фолклорен Фестивал „От Дунав до Балкана", гр. Борово



Taniec (ryczenica) – scena z filmu „Сиромашка радост" na podstawie opowiadań Elina Pelina; reż. Anton Marinowicz, 1958 r.

Надигравање (ръченица) – сцена от филма „Сиромашка радост" по разкази на Елин Пелин; реж. Антон Маринович, 1958 г.



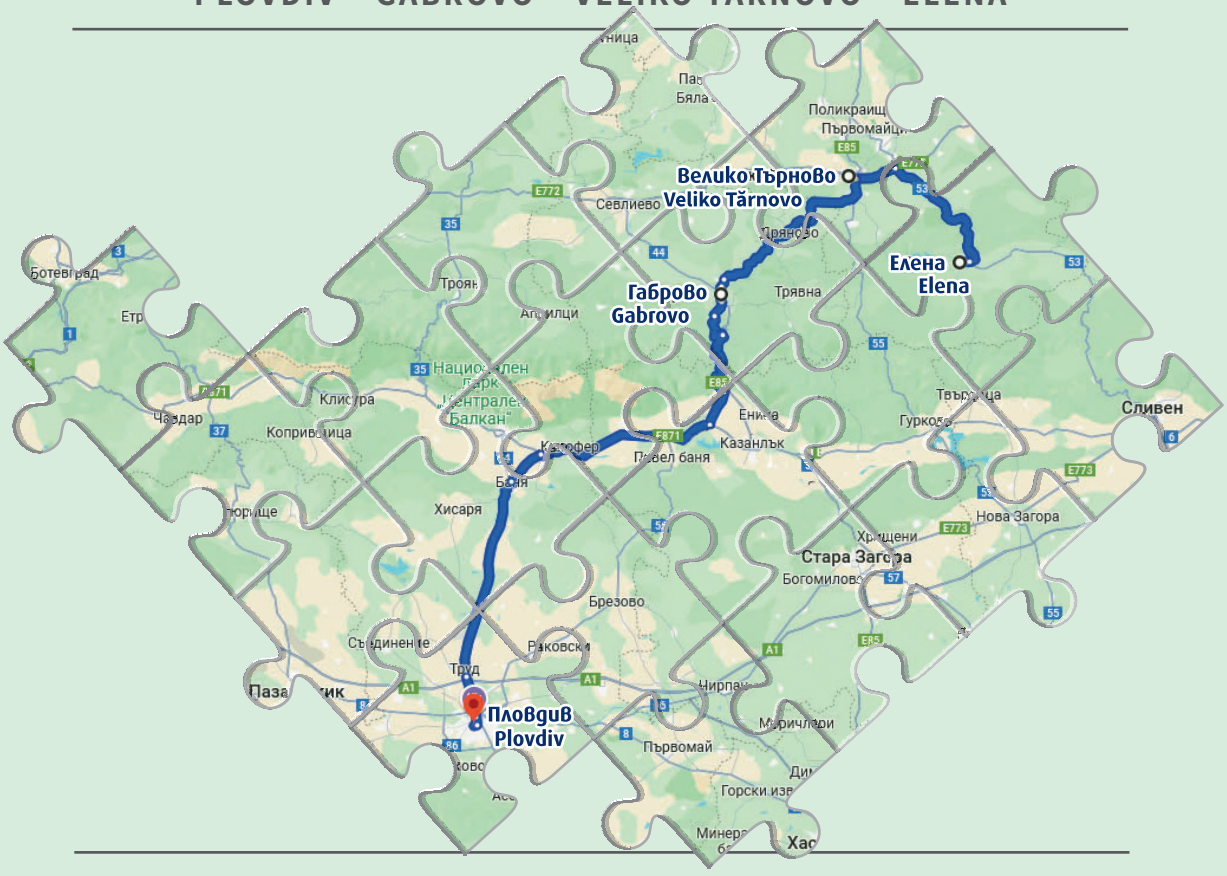
Goście weselni, fot. Maks Bukowski

Сватбари, фот. Макс Буковски

Univerzita Karlova

„PO OBOU STRANÁCH BALKÁNU“ – HISTORICKÉ, FOLKLORNÍ A LITERÁRNÍ ÚHLY POHLEDU

PLOVDIV – GABROVO – VELIKO TĂRNOVO – ELENA



ПЛОВДИВ – ГАБРОВО – ВЕЛИКО ТЪРНОВО – ЕЛЕНА

„ОТ ДВЕТЕ СТРАНИ НА БАЛКАНА“ – ИСТОРИЧЕСКИ, ФОЛКЛОРНИ И ЛИТЕРАТУРНИ РАКУРСИ

Карлов университет

TÝM

Odborní vedoucí:
doc. Ginka Bakardzhieva, Ph.D., PhDr. Jaroslav Otčenášek, Ph.D.

Účastníci:
Adéla Bartošková, Jan Salivar, Michal Fučík, Alexandra Kálesová

KONCEPCE

Navrhovaná trasa je inspirována základními pracemi profesora Konstantina Jirečka *Dějiny národa bulharského* (Praha 1876) a *Cesty po Bulharsku* (Praha 1888), které jsou dodnes cennými dokumenty historického a kulturního dědictví Bulharska viděných očima cizího badatele. Odkaz zakladatele české balkanistiky je neopominutelný nejen kvůli připomínce jeho díla, ale především z důvodu jeho přínosu pro rozvoj bulharské osvěty a kultury v 70.–80. letech 19. století. Autorský kolektiv se rozhodl, že z mnoha trajektorií načrtnutých cestovatelem Konstantinem Jirečkem vyzdvihne topoi *Plovdiv*, *Gabrovo*, *Veliko Tărnovo* a *Elena*, k nimž doplní nové rysy jejich mnohovrstevnaté podoby. Naším cílem je seskupit do plastické mozaiky z jedné strany historické doklady a folklorní představy a z druhé strany jejich literární interpretace, jež mají k vybraným lokalitám vztah.

Východiskem je město **Plovdiv** – populární turistické středisko s nepřeberným množstvím historických pamětihodností a s dynamickým kulturním životem. Beseda ale zacílí na pověsti a legendy spjaté s památnými místy tohoto města a jeho okolí.

Následující zastávkou je město **Gabrovo**, důležité středověké sídliště, které se svým osvětovým duchem trvale zapsalo do dějin moderního Bulharska. Město je také proslaveno svérázným folklorním obrazem postaveným na humoru a satiře, na něž se podstata besedy soustředí.

Pokračujeme do **Velikého Tărnova** – proslulého a známého střediska bulharských tradic a kultury. Naším hlavním zájmem však budou historické romány spisovatele Emilijana Staneva, v nichž nalézáme témata spojené s bogomilstvím a herezemi v středověku.

Posledním bodem našeho putování je obec **Elena** – rodiště řady významných osobností, mezi nimiž vyniká Petko J. Todorov, jehož dílo je prostoupeno folklorními náměty a motivy.

ЕКИП

Научни ръководители:
доц. д-р Гинка Бакърджиева, д-р Ярослав Отченашек

Участници:
Адела Бартошкова, Ян Саливар, Михал Фучик, Александра Калесова

КОНЦЕПЦИЯ НА МАРШРУТА

Предложеният маршрут е инспириран от фундаменталните трудове на акад. Константин Иречек „История на българите“[1] (Dějiny národa bulharského. Praha, 1876) и „Пътувания по България“[2] (Cesty po Bulharsku. Praha, 1888), които и понастоящем са ценен документ за културно-историческото наследство на страната, видяно през погледа на чужденеца изследовател. Препратката към основателя на чешката балканистика е необходима не само за да бъдат припомнени трудовете му, но и заради несъмнения му принос за развитието на българската просвета и култура през 70 – 80-те години на XIX век. Сред множеството траектории, очертани от пътешественика Константин Иречек, авторският екип реши да открои топосите *Пловдив*, *Габрово*, *Велико Търново*, *Елена*, като бъдат добавени нови щрихи към многопластовия им образ. Намерението ни е да сглобим в пластична мозайка, от една страна, историческите свидетелства и фолклорните представи, които имат отношение към подбраните локации, а от друга – техните литературни интерпретации.

Отправна точка в пътешествието ни е град **Пловдив** – притегателен туристически център с множеството си исторически забележителности и с динамичния си културен живот. Във фокуса на беседата ни ще бъдат преданията и легендите, свързани с емблематични места в града и в околностите му.

Следващата ни спирка е град **Габрово**, който е бил важно средновековно селище и се е вписал трайно в новата история на България с просветителския си дух. Понастоящем градът се слави и със своеобразния си фолклорен образ, формиран чрез хумора и сатирата, към които ще бъде ориентирана основната беседа.

Продължаваме към **Велико Търново** – следващото значимо средище на българските традиции и култура. Основно внимание ще обърнем на историческите романи на Емилиян Станев, чиято тематика е свързана с богомилството и с ересите в духовния живот на българите през Средновековието.

Последният пункт от нашето пътешествие е град **Елена** – родно място на редица бележити личности, сред които е и писателят Петко Ю. Тодоров, чието творчество е наситено с фолклорни мотиви и сюжети.

[1] Иречек, К. *История на българите: с поправки и добавки от самия автор*. Под ред. на проф. Петър Хр. Петров. София: Наука и изкуство, 1978, 672 с.

[2] Иречек, К. *Пътувания по България*. Под ред. на доц. Евлоги Бужашки и проф. Велизар Велков. Прев. Стоян Аргиров. София: Наука и изкуство, 1974, 1040 с. (прил. карта).

TOPOS: PLOVDIV

ALEXANDRA KÁLESOVÁ, Univerzita Karlova v Praze

HISTORIE PLOVDIVU V ZRCADLE LEGEND A POVĚSTÍ

Plovdiv je druhým největším městem Bulharska ležícím v západní části Hornothrácké nížiny. Město sedmi kopců, jak se mu také říká, několikrát změnilo svůj název v důsledku reflexe různých historických událostí: *Eumolpia, Filippopolis/Pulpudeva, Trimontium, Păldin, Filibe*. Písemné prameny z 15.–17. století uvádějí, že Slované město nazývali *Plovdin*. Od 17. století se objevuje název Plovdiv. Jasné vysvětlení, jak název *Plovdin* vznikl, neexistuje, někteří badatelé odkazují k thrackému názvu *Pulpudeva*, dále se v některých staroslovanských spisech objevuje přeložené jméno města z řečtiny – *Filipov grad* (Jireček 1888: 95; БЕР 1999: 357).

Plovdiv se vyvíjel pod mnoha kulturně-historickými vlivy a disponuje barvitou historií a širokou škálou památek. V dějinách se zde také objevila celá řada etnik, která svým kulturním životem i tradičními zvyky spoluvytvářela pestré dějiny města. Nás zajímá zobrazení dějin města ve slovesném folkloru a lidové tradici, zaměříme se na stopy, které zde zanechali Thrákové, Římané, Bulhaři, Byzantinci a osmanská nadvláda, tedy období od založení města až po jeho dobytí Osmany.

Pověsti a legendy o Plovdivu jsme nalezli v cestopisech, kronikách, folklorních sbírkách, tištěných a elektronických publikacích, literárních interpretacích a dalších. Zejm. vycházíme z díla Konstantina Jirečka, českého balkanologa, *Cesty po Bulharsku* (1888). Dalším důležitým východiskem byly pro nás knihy historika a rodáka z Plovdivu Nikola Alvadžieva: *V senkite na drevnija Plovdiv* (2019), *Plovdivska chronika* (2019) a *Starinni čerkvi v Plovdiv* (2020).

Pracujeme s různými útvary lidové slovesnosti – legendami, pověstmi a jejich variantami. Kromě ústní lidové slovesnosti, která je charakteristická tím, že je anonymní a předává se od člověka k člověku, se mezi našimi příběhy objevuje i umělecká legenda, *Matčina kletba* (Каралийчев 1982: 185–188). Zaměříme se na interpretaci jednotlivých legend, pověstí a jejich forem, čímž si vysvětlíme i původ názvů sedmi plovdivských kopců, na závěr si objasníme funkce jednotlivých slovesných útvarů.

Interpretace vybraných legend a pověstí

U slovesného folkloru často dochází k tzv. žánrové interferenci a proto je nutné k našim žánrovým zařazení přistupovat s jistou rezervou. Příznačné pro slovesný folklor je také to, že neexistuje pouze jedna varianta příběhu, nýbrž celá řada odlišných verzí s často nejasným historickým kontextem.

Pověst o osidlování Plovdivu (Баева, Тончева 2022: 8) lze označit za etiologickou legendu vysvětlující původ města: *Eumolp* zde založil osadu, a proto se původně jmenovala *Eumolpia*. Příběh obsahuje i legendární prvky, vystupuje zde bůh Poseidon, mýtický obr Balkán, kletba a proměna v kopce.

ТОПОС: ПЛОВДИВ

АЛЕКСАНДРА КАЛЕСОВА

ИСТОРИЯТА НА ПЛОВДИВ В ОГЛЕДАЛОТО НА ЛЕГЕНДИТЕ И ПРЕДАНИЯТА

Преводачи: Александра Калесова, доц. д-р Гинка Бакърджиева

Пловдив е вторият по големина град в България, разположен в западната част на Горнотракийската низина. Градът на седемте хълма, както още го наричат, неколкократно е променял името си вследствие на различни исторически събития: *Евмолпия, Филипопол/Пулпудева, Тримонциум, Пълдин, Филибе*. В писмени източници от XV – XVII век се споменава, че славяните са го наричали *Пловдин*. През XVII век се появява името Пловдив. Не е ясно как е възникнала формата *Пловдин*. Някои изследователи я извеждат от тракийското име *Пулпудева*, като се позовават на старославянски извори, в които името се среща в превод от гръцки – *Филипов град* (Jireček 1888: 95, БЕР 1999: 357).

Пловдив се развива под различни културно-исторически влияния, слави се с богато минало и широк спектър от паметници. През вековете в него се заселват различни етнически групи, които със своя културен живот и традиционни обичаи създават пъстрата история на града. Нашето намерение е да представим историческия образ на града в словесния фолклор и народната традиция, като обърнем внимание на следите, оставени от траки, римляни, българи, византийци и османско владичество, т.е. обзорът ни обхваща периода от основаването на град Пловдив до неговото завладяване от османците.

Предания и легенди за Пловдив се откриват в пътеписи, хроники, фолклорни сборници, печатни и електронни публикации, литературни преработки и др. Изхождаме от книгата на чешкия балканист Константин Иречек „Пътувания по България“ (1974; *Cesty po Bulharsku*, 1888). Важен източник са и книгите на пловдивския историк Никола Алваджиев: „В сенките на древния Пловдив“ (2019), „Пловдивска хроника“ (2019), „Старинни църкви в Пловдив“ (2020).

В разработката са представени различни форми на народната словесност – легенди, предания и техни варианти. Освен устни народни разкази, за които е характерно, че са анонимни и се предават от човек на човек, сред събрания от нас материал има и една авторска легенда, вж. „Майчина клетва“ (Каралийчев 1982: 185–188). Ще насочим вниманието си към интерпретацията на подбрани легенди, предания и техни разновидности, като потърсим обяснение за произхода на имената на седемте пловдивски хълма, и в заключение ще представим функциите на тези словесни форми.

Интерпретация на избрани легенди и предания

В словесния фолклор често се наблюдава т. нар. жанрова интерференция, поради което класификацията на разглежданите текстове би следвало да се приема с известни резерви. Характерно за словесния фолклор е също, че разказът за дадено събитие не съществува в един-единствен вариант, често възниква поредица от различни версии с неясен исторически контекст.

Легендата за заселването на Пловдив (Баева, Тончева 2022: 8) може да се определи като етиологична легенда, защото обяснява произхода на града: според нея *Евмолп* е основател на селището, затова и първоначално то е наречено *Евмолпия*. Наред с това разказът съдържа множество други легендарни елементи: появяват се бог Посейдон и митичният великан Балкан, следва проклятие и превръщане в хълмове.

Také polobůh *Eumolp* stojí na pomezí nadpřirozena a reality. Děj je zasazen do oblasti kolem řeky Marice v historické Thrákii, takže je *Eumolp* vnímán jako thrácký hrdina. Čas zde není konkretizován a vazba na historický kontext také chybí.

Uvedený příběh je upraven pro dětské čtenáře, proto používá dnešní názvy *Marica* a *Balkán*. V jiných variantách této legendy se setkáme s názvy řeky *Hebros* a pohoří *Haemus* (příp. s obrem Haemem, viz Николова, Генов 2013: 420).

Kromě Eumolpa se z thráckého období objevují i postavy *Salmoxis* a *Orfeus* z řecké mytologie. Alvadžiev však tyto hrdiny spojuje přímo s Plovdivem, neboť byly údajně thráckého původu, a právě Thrákové město založili.

Legenda o sedmi kopcích (podle *Matčiny kletby* Angela Karalijčeva)[1] je etiologickou pověstí, kde se historická fakta mísí s legendárními motivy (kletba, proměna v kopce). Děj je zasazen do makedonského období, neboť se zmiňuje průchod Alexandra a jeho armády, což se opravdu stalo několik let po smrti jeho otce Filipa II.

Když se v pověsti uvádí, že město napadal nepřítel, můžeme z historického kontextu usoudit, že šlo o nájezdy Keltů, možná dokonce i Římanů. Je těžké odhadnout, kdy se do města mohl vrátit babylonský vládce thráckého původu, který se přidal k Alexandrovým výpravám. Proměna karavany v kopce měla nastat před příchodem Římanů, což je v rozporu s již tehdy doloženým thráckým opevněním na kopcích.

Historky vztahující se ke kopci **Bunardžik** jsou spojené s muslimskými hroby. V období osmanské nadvlády zde vznikaly turecké hřbitovy, místo tedy s reálným historickým kontextem spojené je. Samotné příběhy mají charakter dobových městských legend (pověstí) – např. svědectví, že na tomto místě někdo viděl ducha apod. Název kopce je odvozen od slova *bunar*[2] – na vrcholu se nacházel pramen, studna. Dnes se zde tyčí památník Rudé armády v podobě vojáka zvaného *Aljoša*, podle nějž tak začalo mnoho obyvatel tomuto kopci říkat.

Typickou legendární a zároveň historickou pověstí je příběh spjatý s koněm kralevice Marka, který zanechal stopu na kopci po něm pojmenovaném – **Markovo tepe** (Алваджиев 2019a: 32). Historický kontext zde žádný není, pouze jej můžeme časově spojit se životem kralevice Marka (14. století), popř. s následujícím obdobím. Název Markovo tepe prý také souvisí s umístěním jeho hrobu (Jireček 1888: 89). Kopec již neexistuje, na jeho místě nyní stojí obchodní centrum.

Dždendem tepe je nejvyšším bodem města. V dávných dobách se zde přinášely oběti dryádám (lesním nymfám), a proto se označoval jako *Vrch dryád*. Za Osmanů se mu začalo říkat Džintepe (vrch duchů), později Dždendemtepe (z tur. çehennem/ çehennemde, tj. pekelný vrch, viz Jireček 1888: 89). Říkali mu také Čigdemtepe (kopec krokusů), ale tento název se neujal (Алваджиев 2019a: 16). Dnes se označuje jako Mládežnický vrch (Mladežki chălm), podle mládežnické brigády budující panoramatickou cestu na vrchol v roce 1950.[3]

[1] Dostupné z <https://www.visitplovdiv.com/bg/node/168>.

[2] Z tur. *bunar* ‘studna, pramen’ (БЕР 1971: 90, dostupné z <http://ibl.bas.bg/ber/>).

[3] Dostupné z <https://lostinplovdiv.com/bg/places/младежки-хълм-тепето-с-много-имена>.

Евмолп е полубог и се възприема като представител на свръхестествения и на реалния свят. Действието се развива в района на река Марица, в историческата област Тракия, поради което Евмолп се счита за герой от тракийски произход. Времето обаче не е конкретизирано и липсва препратка към конкретен исторически контекст.

Споменатата легенда е адаптирана за деца, поради което се използват съвременните имена *Марица* и *Балкан*. В други версии на тази легенда се говори за река *Хеброс* и планина *Хемус* (евент. Великан *Хемус*, срв. Николова, Генов 2013: 420).

Освен тракиеца Евмолп се появяват и героите Салмоксис и Орфей от гръцката митология. Н. Алваджиев обаче свързва двамата герои с Пловдив, тъй като според него те са от тракийски произход и именно траките основават града.

Легендата за седемте хълма (по мотиви от „Майчина клетва“ на Ангел Каралийчев)[1] е етиологично предание, в което историческите факти се смесват с легендарни мотиви (проклятие, превръщане в хълмове). Действието се развива през македонския период – в текста се споменава, че Александър преминава с армията си през града, което наистина се е случило няколко години след смъртта на баща му Филип II. В преданието се загатва, че градът е бил нападнат от врагове, от историческия контекст можем да предположим, че най-вероятно става въпрос за набези на келти или на римляни. Трудно е да се определи кога се е завърнал в града вавилонският владетел от тракийски произход, присъединил се към походите на Александър. Превръщането на кервана му в хълмове би следвало да бъде включено в наратива преди идването на римляните. Подобно допускане обаче противоречи на свидетелствата за наличието на тракийски укрепления по хълмовете.

Легендите, свързани с хълма **Бунарджик**, разказват за мюсюлмански гробове. По време на османското владичество там действително възникват турски гробища, така че мястото се обвързва с реален исторически контекст. Що се отнася до самите разкази, те имат характер на градски легенди (предания) – напр. разказва се, че някой видял призрак. Името на хълма произлиза от думата ‘бунар’[2] – на върха му е имало извор, кладенец. Днес тук се издига паметник на Червената армия – статуя на войник, наречен Альоша, по името на когото мнозина жители започват да наричат и хълма.

Легендарни и исторически елементи се преплитат в преданието за Крали Марко, чийто кон е оставил следа върху хълма, наречен **Марково тепе** (Алваджиев 2019а: 32). Тъй като историческият контекст не е конкретизиран, можем най-общо да го отнесем към времето, когато е живял Крали Марко, т.е. XIV в. или по-късен период. Твърди се, че името на тепето е свързано с местоположението на неговия гроб (Jireček 1888: 89). Този хълм вече не съществува, на негово място е построен търговски център.

Джендем тепе е най-високата точка в града. В древността тук се извършвали жертвоприношения на дриадите (горски нимфи) и затова го наричали Хълм на дриадите. През османското владичество се появява името Джин тепе (Хълм на духовете), което впоследствие се променя на Джендем тепе (от тур. *çehennem/ çehennemde*, т.е. Адски хълм (Jireček 1888: 89). Наричали го още Чигдем тепе (Хълм на минзухарите), но това име не се е утвърдило (Алваджиев 2019а: 16). През 1950 г. младежки бригади изграждат панорамен път към върха и така възниква съвременното му название – Младежки хълм[3].

[1] Онлайн <https://www.visitplovdiv.com/bg/node/168>.

[2] От тур. диал. *bunar* ‘кладенец, извор’ (БЕР 1971: 90, онлайн <http://ibl.bas.bg/ber/>).

[3] Онлайн <https://lostinplovdiv.com/bg/places/младежки-хълм-тепето-с-много-имена>.

Název **Sahat Tepe**[1] je odvozen od hodinové věže postavené v 17. století stojící dodnes. Někdy se uvádí i méně rozšířený název *Orfeův vrch*, podle pověsti o Orfeovi, který na tomto kopci sedával a hrál (Алваджиев 2019б: 54-55). Starobylé město vzniklo na třech kopcích poblíž řeky Marice, a proto ho Římané začali nazývat **Trimontium**. Jsou to kopce Nebet, Džambaz a Taxim tepe. Stále jde o nejhustěji zastavěnou část města.

Džambaz tepe je nejširším a nejvyšším z těchto tří kopců. Název vychází z tur. *çambaz* – ‘akrobat’, tj. *kopec akrobatů*, anebo ‘kejklíř’, tj. *pahorek kejklířův* (srov. Jireček 1888:88; БЕР 1971: 354). Při různých městských slavnostech totiž akrobaté lezli po strmém svahu tohoto kopce (Алваджиев 2019а: 16).

Nebet tepe – pojmenování vycházelo z tureckého označení pro stráž, což nejspíš souviselo s tehdy ještě stojící římskou vojenskou pozorovatelnou (Алваджиев 2019а: 16). Z tohoto kopce byl nejlepší výhled na celé město.

Taxim tepe je z těchto třech kopců nejnižší. Název vychází ze starého tureckého slova *taxim* ‘vodojem’ (Jireček 1888: 88). Na tomto místě se za Římanů soustřeďovala všechna voda a následně se potrubím rozváděla po městě. V počátcích osmanské nadvlády se mu ale říkalo *Saraitepe* (tur. *saray* ‘palác, rezidence’, БЕР 2012: 495) podle pozůstatků větších domů a paláce. Za obrození se mu také říkalo *Kesjakovo tepe*, podle plovdivského rodáka Todora Kesjakova (1831–1894), jehož dům stál na vrcholu tohoto kopce. Tento název se ale neujal (Алваджиев 2019а: 16).

Jak byly obnoveny Alexandrijské hry? Přímo s římskou dobou je svázán plovdivský příběh o příjezdu císaře Caracally, jemuž se právě zde ve snu zjevil Alexandr Veliký. Ten mu vyjevil přání obnovit na jeho počest na místním stadionu hry nesoucí jeho jméno a vztyčit sochy. Je těžké říci, jak se tato historická pověst váže ke skutečným událostem. Jako možný důkaz nám mohou sloužit nalezené mince znázorňující obnovení her při shromáždění představitelů všech thráckých obcí[2] (Алваджиев 2019б: 154).

Hisar kapija (‘pevnostní brána’[3]) je ikonickým místem starého města. Na internetu jsou anonymní texty bez uvedených zdrojů, které ve formě legend prezentují svérázné výklady. Jeden z nich[4] např. tvrdí, že Hisar Kapija byla pojmenována po sestře Filipa Makedonského. Text je ale jen kompilací etymologických legend spojených s vesnicí Hisarja. Důkazem toho jsou dva příběhy: *Proč je vesnice Hisarja malá* (Романска, Огнянова 1963: 184) a *O mohyle Jarăktepe* (Ibid., 209), které se jen drobně liší, ale zásadně se neshodují s výše uvedeným výkladem.

Legenda o svatých 38 plovdivských mučednících vypráví o prvních stoupencích křesťanství z Trimontia a okolí.

[1] Z tur. *saat* ‘čas, hodiny’ (БЕР 2002: 516)

[2] koinon Thrakon

[3] Z tur. *hisar* ‘pevnost, opevnění’ (Jireček 1888: 93) a tur. *kapı* ‘vrata, vysoká brána se střechou nahoře’(БЕР 2012: 220).

4 Dostupné z <https://www.peika.bg/statia/Istoriyata_i_legendata_za_Hisar_kapiya_v_Plovdiv_l.a_i.105444_hisar_kapiya_legendata_plovdiv_v_za.html>.

Името на **Сахат тепе**[1] произлиза от часовниковата кула, построена през XVII век, която е запазена и до днес. Среща се и по-слабо разпространеното наименование Орфеев хълм – според легендата Орфей седял и свирел на този хълм (Алваджиев 2019б: 54 – 55). Древният град възникнал върху три хълма, разположени в близост до река Марица, и затова римляните го нарекли **Тримонциум**. Трихълмието включва Небет, Джамбаз и Таксим тепе. И понастоящем това е най-гъсто застроената част на града.

Джамбаз тепе е най-големият по площ и най-високият от трите хълма. Името му произлиза от тур. дума *çambaz* ‘акробат, въжеиграч, жонгльор’, т.е. Хълм на акробатите (срв. Jireček 1888: 88; БЕР 1971: 354). По време на различни градски празненства акробатите се катерели по стръмния склон на хълма (Алваджиев 2019а: 16).

Небет тепе – името се извежда от турската дума за ‘стража’. Най-вероятно по онова време там все още е имало военна наблюдателна кула от римския период (Алваджиев 2019а: 16). От хълма се откривала най-добрата гледка към града.

Таксим тепе е най-ниският от трите хълма. Името произлиза от старата турска дума *taxim* ‘водоем’ (Jireček 1888: 88). В римската водопроводна система на това място се събирала и разпределяла водата на града. През първата половина на османското владичество хълмът се наричал *Сарай тепе* (тур. *saray* ‘дворец, резиденция’, БЕР 2012: 495), защото на него имало останки от големи жилища и дворец. През Възраждането го наричали също Кесяково тепе, на името на пловдивчанина Тодор Кесяков (1831 – 1894), чиято къща се издигала на самия връх. Това название обаче не се е наложило (Алваджиев 2019а: 16).

Как били подновени Александрийските игри? Пряко свързан с римския период е разказът за пристигането на император Каракала в града, където му се явил насън Александър Велики. Той желаел на местния стадион отново да се провеждат игри в негова чест и да се издигнат статуи. Трудно е да преценим доколко това историческо предание се опира върху действителни събития. Като евентуално доказателство за достоверност могат да се приемат намерените монети, на които е изобразено възобновяването на Александрийските игри от който тракон[2] (Алваджиев 2019б: 154).

Хисар капия (‘крепостна порта’[3]) е едно от емблематичните места в старинната част на града. В интернет пространството можем да се натъкнем на анонимни текстове без посочени източници, които под формата на легенди предлагат странни тълкувания. В един от тях[4] например се твърди, че Хисар капия е именувана на сестрата на Филип Македонски. Текстът се оказва компилация от етиологични предания, свързани със селището Хисаря. Доказателство за това са двете предания: *Защо селото Хисаря е малко?* (Романска, Огнянова 1963: 184) и *За могилата Яръктепе* (Ibid., 209), които се различават само по някои детайли, но нямат нищо общо с горното тълкуване.

Легендата за светите 38 пловдивски мъченици разказва за първите последователи на християнството от Тримонциум и околностите му.

---

[1] Срв. тур. *saat* ‘час, часовник’, *sahat* (XVI в.) (БЕР 2002: 516).

[2] Общо събрание на траките – включва представители от всички селища в провинция Тракия.

[3] От тур. *hisar* ‘крепост, укрепление’ (Jireček 1888: 93) и тур. *kapı* ‘врата, висока порта с покрив отгоре’ (БЕР 2012: 220).

[4] Вж. <https://www.peika.bg/statia/Istoriyata_i_legendata_za_Hisar_kapiya_v_Plovdiv_l.a_i.105444_hisar_kapiya_legendata_plovdiv_v_za.html>.

Jejich přesvědčení bylo v rozporu s politikou vládce Diokleciána (284–305 n. l.) a pohanskou vírou Říma, a proto za to byli popraveni. Asi po 30 letech byl na místě jejich mučednické smrti (vedle Hisar kapije) vystavěn chrám k uctění jejich památky, který byl později zasvěcen sv. Konstantinovi a jeho matce Heleně (Алваджиев 2020: 106–107).

Pověst o dobytí města Plovdiv sultánem Muradem – vychází přímo z historické události z roku 1364 (Романска, Огнянова 1963: 417). Osmané v čele se sultánem Muradem obléhali Plovdiv neúspěšně, a tak Murad pohrozil Bulharům zabitím své ženy, bulharské kněžny Marie. Když na pomoc Srbové přijeli a zabránili kapitulaci, Murad Marii zabil. Rozzlobení Bulhaři se pak Srbům pomstili tím, že pustili Murada v noci do města a zavedli ho k táboru srbských čet. Osmané Srby ve spánku zabili a Bulhaři od nich získali alespoň nějaká privilegia (Каравелов 1984: 402–404).

Legendu o řekách Marica, Arda a Tundža[1] (Баева, Тончева 2022: 66–68) můžeme definovat i jako etiologickou pověst – je zde motiv kletby i božího trestu. Konkrétní čas ani místo (kromě Drinopolu, kde se řeky slévají) uvedeny nemáme, děj se však evidentně odehrává v tzv. mýtickém čase.

Funkce legend a pověstí

Uvedené texty jsou pěknou ukázkou způsobu, jak se naši předci pokoušeli vysvětlit a interpretovat přírodní zvláštnosti (sedm kopců v jinak rovinatém kraji), nezvyklá či nejasná jména (Hisar kapija) atd. Plnily funkci zábavnou i poznávací, kdy lidé tímto způsobem vyprávěli dějiny, poznávali svůj rod a tradice s ním spojené. Byť se nám dnes mnohé z těchto pověstí a legend zdají značně naivní, neznamená to, že stále neplní např. zábavnou či propagační funkci (v oblasti turistiky).



[1] Příběh jsme sem zařadili kvůli důležitému významu Marice pro Plovdiv.

Духовният им избор бил в противоречие с политиката на Диоклециан (284 – 305 г. сл. н. е.) и езическата вяра на Рим, поради което били екзекутирани. Трийсетина години след мъченическата им смърт на лобното им място (до Хисар капия) бил построен храм в тяхна памет. По-късно той бил посветен на св. Константин и майка му св. Елена (Алваджиев 2020: 106 – 107).

Легендата за завземането на град Пловдив от султан Мурад е свързана с историческите събития от 1364 година (Романска, Огнянова 1963: 417). Османците, предвождани от султан Мурад, обсадили Пловдив, но не успели да го превземат и Мурад заплашил жителите, че ще убие съпругата си, българската княгиня Мария. В града пристигнали на помощ сръбски чети и осуетили капитулацията му, а Мурад убил съпругата си. Българите се разгневили на сърбите и им отмъстили, като пуснали Мурад в града през нощта и го завели до сръбския лагер. Османците избили сръбските четници, докато спели, а българите получили известни привилегии (Каравелов 1984: 402 – 404).

Легендата за реките Марица, Арда и Тунджа[1] (Баева, Тончева 2022: 66 – 68) може да се определи и като етиологично предание – използвани са мотивите за проклятието и за Божието наказание. Не са конкретизирани времето и мястото (освен Одрин, където реките се сливат), следователно действието се развива в т. нар. митично време.

Функции на легендите и преданията

Разгледаните текстове са красноречиви примери за начина, по който нашите предци са се опитвали да обясняват и тълкуват природни особености (седем хълма в иначе равнинен район), необичайни или неясни имена (Хисар капия) и т.н. Изпълнявали са и забавна, и познавателна функция, тъй като по този начин хората са разказвали историята, опознавали са своя род и традициите, свързани с него. Независимо че повечето от тези предания и легенди днес ни изглеждат доста наивни, те продължават да изпълняват не само развлекателна, но и рекламна функция (в областта на туризма).

Seznam použité literatury / Цитирана литература

Алваджиев 2019а: Алваджиев, Н. *Пловдивска хроника*. Пловдив: Летера, 2019.

Алваджиев 2019б: Алваджиев, Н. *В сенките на древния Пловдив*. 2-ро изд. Пловдив: Летера, 2019.

Алваджиев 2020: Алваджиев, Н. *Старинни църкви в Пловдив*. Пловдив: Летера, 2020.

БЕР: Български етимологичен речник. Авт. кол. София: БАН. <http://ibl.bas.bg/ber/>.

Баева, Тончева 2022: Баева, В., В. Тончева. *Предания и легенди от България*. София: Пан, 2022.

Иречек 1974: Иречек, К. *Пътувания по България*. София: Наука и изкуство, 1974.

Каравелов 1984: Каравелов, Л. *Събрани съчинения в дванадесет тома*. Том 4. София: Български писател, 1984, с. 402 – 404.

Каралийчев 1982: Каралийчев, А. *Приказен свят*. Том 2. София: Български писател, 1982.

[1] Причината да включим този текст е безспорното значение на Марица за идентичността на Пловдив.

TOPOS: GABROVO

JAN SALIVAR, Univerzita Karlova v Praze

GABROVANÉ V LIDOVÉM PODÁNÍ

Gabrovo a jeho dějiny

Malebné město Gabrovo nacházející se v centrálním Bulharsku na severním úpatí pohoří Stará Planina se rozkládá na březích řeky Jantry. Jméno města je odvozeno od staroslovanského označení pro strom *habr* – **gabrъ* (БЕР 1971: 220), bulh. *габър*.[1]

Doklady o osídlení tohoto území pocházejí z doby Druhého bulharského carství (12.–14. stol.), kdy místní obyvatelé zajišťovali ochranu hlavního města Trnova a průsmyku Šipka. O významu Gabrova svědčí i zbytky kostela svaté Petky (Paraskevy – patronky Bulharska) postaveného v roce 1298. První písemný doklad uvádějící název obce *Gabruva* je z roku 1478 (Свети места: online).

Gabrovo hrálo důležitou roli v hospodářském životě regionu s celoosmanskými přesahy. Např. se říkalo, že slovo gabrovských starostů, zvaných „*čorbadžijové*“, mělo ve své době váhu jak v Tărnovu, jakožto regionálním středisku, tak dokonce i v Cařihradě (Istanbulu), hlavním městě říše (ОПОГ: online)[2].

V době bulharského národního obrození bylo Gabrovo velmi důležitým sídlem. Díky finančním prostředkům, které obyvatelé tohoto tehdy již vcelku bohatého města shromáždili, a z iniciativy Vasila Aprilova (1789–1847) byla v roce 1835 otevřena první bulharská světská škola. V této době se město díky příjmům z řemeslné výroby a obchodu rychle rozvíjelo, byla postavena řada krásných měšťanských domů, hodinová věž, most a mnoho dalších veřejných staveb.

Během rusko-osmanské války (1877–1878) bylo Gabrovo jedním z bulharských měst, které nejvíce přispělo k jejímu vítěznému konci.

Město sehrálo důležitou roli i při začínající industrializaci Bulharska. Již v roce 1882 zde byla založena textilní továrna s moderním zařízením. Gabrovu se tak začalo přezdívat „*bulharský Manchester*“.

1 Podle pověsti je zakladatelem osady Račo Kovář, podle jehož habru, který rozepjal svou korunu nad jeho řemeslnickou dílnou, dostalo sídliště jméno.

2 ОПОГ – oficiální stránky města Gabrova.

Николова, Генов 2013: Николова, Р., Н. Генов. *1000 страници България*. София: Сиела, 2013.

Романска, Огнянова 1963: Отбрали и ред. Романска, Ц., Е. Огнянова. *Народни предания и легенди*. София: Български писател, 1963.

Baeva, Otčenášek 2013: Otčenášek, J., V. Baeva. (eds.). *Slovník termínů slovesného folkloru Bulharsko/Речник на термините от словесния фолклор. България*. Praha – Sofie: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i., 2013.

Jireček 1888: Jireček, K. *Cesty po Bulharsku*. Praha: Matice česká, 1888.

Rychlík 2016: Rychlík, J. a kol. *Dějiny Bulharska*. 3. vyd. Praha: NLN, 2016.

ТОПОС: ГАБРОВО

ЯН САЛИВАР

ГАБРОВЦИ В НАРОДНАТА СЛОВЕСНОСТ

Преводач: доц. д-р Гинка Бакърджиева

Габрово и неговата история

Живописният град Габрово се намира в Централна България, разположен е в северното подножие на Стара планина, край бреговете на река Янтра. Името на града произлиза от праславянската форма на думата *габър* – **gabrъ* (БЕР 1971: 220), чеш. *habr*.[1]

Сведенията за заселването на този район датират от времето на Второто българско царство (XII – XIV в.), когато местните жители е трябвало да осигуряват защита на столицата Търново и прохода Шипка. За значимостта на Габрово свидетелстват и останките от църквата „Св. Петка“ (Параскева – закрилница на българските земи), построена през 1298 г. Първото писмено свидетелство, в което се споменава името *Габрува*, датира от 1478 г. (Свети места: онлайн).

Габрово играе важна роля в стопанския живот не само на региона, но и на Османската империя. Думата на габровските чорбаджии е имала тежест не само в Търново като регионален център, но дори и в Цариград (Истанбул), столицата на империята (ОПОГ: онлайн)[2].

Габрово е едно от най-важните средища на Българското национално възраждане. Благодарение на средствата, събрани от замогналите се жители, по инициатива на Васил Априлов (1789 – 1847) през 1835 г. отваря врати първото българско светско училище. По това време градът преживява разцвет благодарение на приходите от занаятите и търговията. Построени са красиви градски къщи, часовникова кула, мост и много обществени сгради.

През Руско-турската война (1877 – 1878) Габрово е сред българските селища с най-голям принос за победния ѝ завършек.

Градът изиграва важна роля и за индустриализацията на България. През 1882 г. е основана текстилна фабрика с модерно оборудване и Габрово получава прозвището „българския Манчестър“.

[1] Според преданието Рачо Ковача е основател на селището, от което възниква Габрово, чието име произлиза от габъра, разперил корона над работилницата на майстора.

[2] ОПОГ – Официален портал на община Габрово.

Nejpozoruhodnějším gabrovským dobrodincem byl Penčo Semov, který pro své dělníky a jejich rodiny budoval ubytovny, závodní jídelny, zajistil továrního lékaře. Díky němu je dnes ve městě fungující nemocnice se specializací na plicní onemocnění.

Dalším významným donátorem města byl Minčo Ivanov Pop, přezdívaný *„děda Miňo“* – obchodník a lichvář. Podporoval stavbu budovy divadla a zřízení knihovny. Pro svou extrémní šetrnost se však proslavil jako jediný pojmenovaný hrdina gabrovských anekdot.

Gabrované a gabrovský humor

Anekdoty spojované s některou skupinou obyvatel (vesnice, města, oblasti, státu), které staví na zvláštních vlastnostech, jsou dlouhodobě populární po celém světě. Ač mají obvykle jen místní, maximálně regionální význam, v některých případech se stane, že se „proslulost“ této zesměšňované skupiny stane národním a někdy i celosvětovým fenoménem. Povedlo se to např. Skotům, o jejichž šetrnosti až lakotě si vypráví celý svět. Většinou se ale nestává součástí národního folklorního kánonu.

Každý Bulhar i bulharista ale zná nějaký vtip o Gabrovanech a sami Gabrovští tyto vtipy vyprávějí a milují. Je jen škoda, že této oblasti tradičního humoru věnovali folkloristé pozornost nejprve jen nárazově (Михалчев 1933) a až ve 2. polovině 20. století systematičtěji (Добрева 1991). I tak se podařilo shromáždit celé spektrum vtipů a humorek někdy souhrnně označovaných jako „gabrovský humor“ či „gabrovské vtipy“.

Jak se tedy dnes Gabrované o „svůj“ humor starají, jak jej prezentují a jak vlastně vtipy a humorky o Gabrovu a Gabrovanech vypadají? Pokusíme se to nyní stručně ukázat.

V Bulharsku i v zahraničí je Gabrovo známé především jako hlavní bulharské město humoru. Ve městě se dnes v budově bývalé koželužny nachází *Dům humoru a satiry* (Дом на хумора и сатирата), jenž byl slavnostně otevřen 1. 4. 1972 – tedy v mezinárodní den vtipů. Před domem stojí sochy bulharské folklorní postavy Chytrého Petra (Хитър Петър) jedoucího na oslu obráceně, komika Charlieho Chaplina a románového hrdiny dona Quijota a jeho zbrojnoše Sancha Panzy.

Jak jsme již naznačili, dostal se gabrovský humor do širšího povědomí až ve 2. polovině 20. let minulého století. Anekdoty o Gabrovanech se začaly objevovat v různých týdenících, měsíčnících a dalších periodikách. Od roku 1964 se z iniciativy místních koná ve městě každoročně *Festival humoru a satiry*, který se stal v roce 1975 celostátním a pak i mezinárodním.

Charakteristické pro gabrovský humor jsou anekdoty o obyvatelích tohoto města, kteří jsou známí svou šetrností, mazaností, ale i smyslem pro humor a sebeironii. Místní proto bývají často připodobňováni ke Skotům. Gabrovo v roce 1968 dokonce navázalo partnerské vztahy se skotským městem Aberdeen.

Ve stejném roce britský deník *Daily Record* uspořádal mezi čtenáři soutěž o nejlepší gabrovsko-skotský vtip. Jedná se v oblasti folkloristiky o unikátní pokus propojit tak geograficky a kulturně vzdálené regiony Evropy.

Изтъкнат габровски благодетел е Пенчо Семов, който построява общежития, заводски столове и осигурява заводски лекар за своите работници и техните семейства. Благодарение на него днес в града има специализирана болница за белодробни заболявания.

Друг виден дарител е Минчо Иванов Попа, наричан „дядо Миньо“, – търговец и лихвар. Допринася за построяването на театрално-библиотечна сграда в града. Но поради изключителната си пестеливост става известен като единствения поименен герой в габровските шеги.

Габровци и габровският хумор

Анекдотите, свързани с дадена група от населението (село, град, регион, държава), на която се приписват специфични характеристики, отдавна са популярни в целия свят. Въпреки че първоначално са предназначени за местна, евентуално за регионална публика, понякога „славата“ на осмиваната група може да се превърне в национален или дори в световен феномен. На такъв успех се радват шотландците, за чиято пестеливост, стигаща до скъперничество, се говори по целия свят. В повечето случаи обаче този хумор не става част от националния фолклорен канон.

Всеки българин и съответно всеки българист обаче знае поне няколко вица за габровци, а и самите габровци ги разказват и харесват. За съжаление, първоначално фолклористите не са отделяли достатъчно внимание на тази област от традиционния хумор (Михалчев 1933) и едва през втората половина на XX в. се появяват по-систематични изследвания (Добрева 1991). Независимо от това са събрани множество вицове и анекдоти, означавани като „габровски хумор“ или „габровски шеги“.

Как се грижат понастоящем габровци за „своя“ хумор, как го презентират и какво е характерно за вицовете и анекдотите за Габрово и габровци? Ще се опитаме да отговорим накратко.

Габрово е прочуто в страната и в чужбина най-вече като българската столица на хумора. Върху основите на стара кожарска фабрика днес се намира *Домът на хумора и сатирата*, тържествено открит на 1 април 1972 г., т.е. на международния ден на шегата. В близост до сградата са разположени скулптурни композиции на българския фолклорен герой Хитър Петър, яхнал магарето си наобратно, на комика Чарли Чаплин, както и на литературните герои Дон Кихот и неговия оръженосец Санчо Панса.

Както споменахме, габровският хумор добива популярност през втората половина на 20-те години на XX в. Анекдоти за габровци започват да се появяват в седмичници, месечници и други периодични издания. От 1964 г. като местна инициатива ежегодно се провежда *Фестивал на хумора и сатирата*, който през 1975 г. добива национален, а впоследствие и международен характер.

Присъщи за габровския хумор са анекдотите за местните жители, известни със своята пестеливост и хитрост, но и с чувството си за хумор и самоирония. Затова габровци често са сравнявани с шотландците. През 1968 г. Габрово се побратимява с шотландския град Абърдийн.

През същата година британският ежедневник „Дейли рекорд“ организира конкурс сред читателите си за най-добър габровско-шотландски виц. В областта на фолклористиката това е уникален опит да се свържат толкова отдалечени в географско и културно отношение европейски региони.

Jednu ukázku z knihy Anekdoty z Gabrova (Kadlecová 1973) popisující tuto interakci mezi Gabrovany a Skoty uvádíme níže.

> *Od té doby, co se Gabrovani a Skotové seznámili navzájem se svým humorem, začali se přátelit.*
>
> *Jednou byl Skot a Gabrovan přítomen na jakési besedě, kde byl vstup volný. Na závěr programu se však začaly upisovat částky na dobročinné účely. Tu Skot omdlel… a Gabrovan ho vynesl ze sálu. (Ibid., 84).*

Obecně je anekdota neboli vtip krátký humoristický folklorní žánr, který je součástí nejen lidové, ale i obecné narativity. Typickým rysem je krátká, sevřená forma a závěrečná pointa, která má vyvolat smích (Baeva, Otčenášek 2013: 17). Výše uvedený příklad gabrovsko-skotské vzájemnosti je dobrou ukázkou tzv. dobové aktualizace vtipů, neboť jiné varianty těchto anekdot operují např. se Židy.

Přiblížíme-li si další vtipy spojované s Gabrovem a jeho obyvateli, můžeme začít pomníkem Rača Kováře, legendárního zakladatele osady, z níž postupně vzniklo dnešní Gabrovo. Je umístěn na skále v řece a to proto, aby nezabíral prostor pro žití a nemusely se k němu nosit květiny. A tak můžeme pokračovat:

> *Známého gabrovského obchodníka a lichváře, dědu Miňu Popa, přišel navštívit venkovan, který mu dodával zboží. Když povečeřeli, usedli na slaměnou rohož a začali si povídat. Po chvíli děda Miňu zhasl lampu s poznámkou:*
>
> *„Škoda oleje. I tak se slyšíme a rozumíme si.“*
>
> *Když si popovídali, chtěl hostitel znovu rozsvítit.*
>
> *„Počkej!“ zarazil ho host. „Když jsme tady tak seděli potmě, stáhnul jsem si kalhoty, abych si je zbytečně neošoupal…“* (Kadlecová 1973: 14).

Gabrovo a Gabrované se kromě vtipů objevují i v žertovných vyprávěních – humorkách.[1] Humorka je středně dlouhý útvar lidové slovesnosti, který je obvykle delší než vtip, ale kratší než žertovná pohádka. Může obsahovat jednu, dvě či více point, které ale nemusejí být v závěru vyprávění (Baeva, Otčenášek 2013: 35).

Tradiční lidový hrdina řady humorek je Chytrý Petr patřící mezi nejpopulárnější folklorní a literární postavy v Bulharsku i Makedonii. Jedná se o neobyčejně chytrého a důvtipného venkovského čeledína. Je věčným protivníkem buď bohatých statkářů, kněží a lichvářů, nebo „typického Osmana“ – Hodži Nasreddina, kterého se mu vždy lišáctvím nebo předstíranou hloupostí podaří přelstít.

V rámci příběhů s kolektivními hrdiny tvoří právě Gabrovo a Gabrované celý cyklus humorek, v nichž jsou líčeni jako (někdy až příliš) „pokroková“ a vychytralí.

Jak se stát obchodníkem

Obchodníkovi z jedné vsi se nedařilo. Rozhodl se, že se spřátelí s rodákem z Gabrova, aby si osvojil jeho um. Gabrovan to s ochotou přijal.

[1] V bulharštině se termíny ***vic*** (vtip) a ***anekdot*** (humorka) užívají jako synonyma. Z folkloristického hlediska jde ale o dva rozdílné útvary, jejichž charakteristiku v textu uvádíme v souladu se současným bulharským odborným pohledem (Baeva, Otčenášek 2013).

Нека приведем един пример[1] от книгата „Анекдоти от Габрово“ (Kadlecová 1973), който илюстрира общуването между габровци и шотландци.

> *След като габровци и шотландци се преоткрили чрез своя хумор, започнали да общуват.*
>
> *Веднъж шотландец и габровец отишли на безплатна беседа. Към края на беседата пуснали подписка за събиране на средства с благотворителна цел. Тутакси шотландецът припаднал..., а габровецът го изнесъл от залата.*

Анекдотът или вицът е кратък хумористичен фолклорен жанр, който е неизменна част не само от народната словесност, но и от разказването въобще. Характерните му черти са кратката, стегната форма и заключителната поанта, която трябва да предизвика смях (Baeva, Otčenášek 2013: 17). Приведеният пример за габровско-шотландската взаимност илюстрира и т.нар. актуализация на вицовете: в други варианти на анекдотите се оперира напр. с евреите.

За да добием по-пълна представа за вицовете, свързани с Габрово и жителите му, можем да започнем с паметника на Рачо Ковача, легендарния основател на селището, от което възниква Габрово. Паметникът е разположен върху скала насред реката, за да не заема жилищна площ и да не се налага на габровци да му носят цветя. Нека продължим с още примери.

> *У известния габровски търговец и лихварин дядо Миньо Попа пристигнал на гости селянин колибарин. Похапнали и седнали да поговорят. По едно време дядо Миньо духнал лампата.*
>
> *– Защо да се хаби газта напразно? И в тъмното се чуваме.*
>
> *Поприказвали си. На тръгване домакинът посегнал да запали лампата.*
>
> *– Почакай! – спрял го гостът. – Да си обуя потурите. И без това седяхме на тъмно, та рекох да не ги търкам и изхабявам.*

Габрово и габровци се появяват не само във вицове, но и в по-дълги хумористични форми – в анекдоти[2]. Анекдотът е междинна форма на народната словесност, той е по-дълъг от вица, но по-кратък от хумористичната приказка. Обикновено включва един или два епизода с неочаквана развръзка (Baeva, Otčenášek 2013: 35).

Традиционен народен герой в редица анекдоти е Хитър Петър, който е сред най-популярните фолклорни и литературни персонажи в България и Македония. Той е изключително умен и находчив селски ратай. Негови противници са или богати чорбаджии, попове и лихвари, или „типичният османец“ Настрадин Ходжа, когото Хитър Петър винаги успява да надхитри с лукавство или преструвайки се на глупак.

Анекдотите, свързани с Габрово, образуват своеобразен цикъл, в който габровци като колективен герой са представени като (прекомерно) „напредничави“ и хитри.

Как се става търговец

На другоселец търговец не му потръгнало. Решил да се сприятели с габровец и да усвои тънкостите на бранша. Габровецът го приел с охота.

---

[1] Примерите на български език са цитирани от сборника „Габровски шеги“ (Фъртунов, Проданов 1978), в който страниците не са номерирани.

[2] В българския език термините ***виц*** и ***анекдот*** се използват като синоними. В съвременната българска фолклористика обаче с тях се означават две различни жанрови форми, чиито основни характеристики са представени в настоящия текст (Baeva, Otčenášek 2013).

Jednou šli vykoupit zboží z druhé strany Balkánu. Když procházeli vesnicemi, Gabrovan kupoval tu králičí, tu liščí a tu ovčí kůži, přehodiv si je přes rameno. A samozřejmě je koupil za lacino, sic se plahočí po svých.

Dostali se k Balkánu a posadili se k odpočinku.

„Podívej se,“ začal Gabrovan, „slíbil jsem, co jsem slíbil. Udělám z tebe obchodníka. Ale teď mi půjč 300 grošů. Až dorazíme do Kazanlăku, vrátím ti je“.

Druhý váhal.

„Dám ti je, ale potřebuji nějakou záruku.“

„Tady je záruka,“ řekl Gabrovan, setřesa kůže z krku. „Stály 400 grošů.“

Gabrovan dostal peníze a jeho druh si vzal kůže na ramena. Přešli přes Balkán. V Kazanlăku Gabrovan vytáhl peníze.

„Vracím ti dluh. Teď mi dej „záruku“.

Vzal si kůže, prodal je za tisíc grošů, sic je přinesl po svých. Rozdělil zisku na polovinu a dal ji svému druhovi.

„Takto se staneš obchodníkem. Odcházíme s plnou, vracíme se s plnou. S prázdnou nikdy!“ (Фъртунов, Проданов 1978; přel. Jan Salivar).

Jací tedy jsou Gabrované a jejich humor?

V současné bulharštině stal výraz „*gabrovec*“ synonymem pro přehnaně lakomého člověka řídícího především svými malichernými zájmy (РБЕ: online).

Snad nejlépe to vystihují škádlivky, krátké humorné útvary, v nichž je zesměšňován příslušník určité cizí skupiny (sousední či jiné vsi, města, státu). Tak se o Gabrovanech, kterým je i dnes připisován „podnikatelsko-inovátorský duch“, například říká, že:

– uřezávají kočkám ocas, aby se za nimi daly rychleji zavřít dveře a neuniklo z místnosti tolik tepla;

– když krmí koně hoblinami, dávají jim zelené brýle, aby si mysleli, že je to tráva;

– chtějí-li se oženit, hledají hubenou ženu: jednak zabere v bytě méně místa, a pak spotřebuje méně látky na šaty;

– módu těsných nohavic a krátkých sukní, plachtění, zápalky s jediným škrtátkem, jednostotinkové mince a… – to všechno vynalezli Gabrované. (Kadlecová 1973).

Chcete-li slyšet nějakou anekdotu z úst rodného Gabrovana a ověřit si, zda jsou naše slova pravdivá, nezbyde vám nic jiného než se do Gabrova vypravit a zažít vše na vlastní kůži.

Веднъж тръгнали да прекупуват стока оттатък Балкана. Като минавали през селата, габровецът купувал де заешки, де лисичи, де овчи кожи – трупал на рамо. И, разбира се, плащал ги по-евтино, тъй като „дошъл на крака“.

Стигнали до Балкана. Седнали да починат.

– Виж какво... – започнал издалеч габровецът. – Обещаното си е обещано – ще те направя търговец! Но дай ми сега триста гроша в заем. Стигнем ли Казанлък, ще ти ги върна.

Другоселецът се поколебал.

– Да ти дам, но... Все пак трябва някаква гаранция...

– Ето гаранцията! – тръснал кожите на врата му габровецът. – Струват четиристотин гроша.

Габровецът получил парите, а другоселецът нарамил кожите. Минали Балкана. В Казанлък габровецът извадил парите.

– Връщам ти дълга. Дай ми сега „гаранцията“.

Взел си кожите, продал ги за хиляда гроша, тъй като ги „занесъл на крака“. Отделил половината от печалбата и я дал на другоселеца:

– Ей така се става търговец: и на отиване пълен, и на връщане пълен. Празен ход да няма!

Какви са всъщност габровци и техният хумор?

В съвременния български език думата „габровец“ се използва като синоним за „прекалено пестелив човек, който във всичко се ръководи от дребнавия си интерес“ (РБЕ: онлайн).

Може би най-сполучливо описание откриваме в т.нар. „присмехулки“ – кратки хумористични форми, в които се осмиват представители на чужда група (от съседно или друго село, град, държава). Така за габровци, на които и досега се приписва предприемачески и новаторски дух, разказват, че:

– режат опашките на котките, за да се затваря по-бързо след тях вратата и да не изстива собата;

– слагат зелени очила на конете, когато вместо сено им насипят в яслите талаш;

– заженят ли се, търсят тънка жена: хем по-малко място ще заема вкъщи, хем по-малко басма за рокля ще трябва;

– модата на тесните панталони и късите поли, безмоторното летене, кибритите с една драскалка, монетите от една стотинка и... са измислени от габровци.

Ако искате да чуете някой анекдот от устата на габровец и да се уверите, че не ви подвеждаме, не ви остава нищо друго освен да посетите Габрово и да изпитате всичко на собствен гръб.

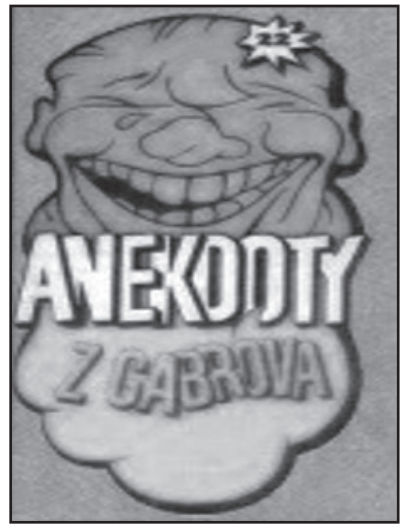
Seznam použité literatury / Цитирана литература

БЕР 1971: *Български етимологичен речник*. Том I. София: БАН, 1971. <https://ibl.bas.bg/lib/ber/#page/315/mode/1up>.

Добрева 1991: Добрева, Д. Печатани вицове от Габрово. Към произхода на образа на един български индустриален град. // *Български фолклор*, XVII, 1991, № 3, 3 – 11.



Фъртунов С., П. Проданов.
Габровски шеги.
София: София Прес, 1978.



Kadlecová M.
Anekdoty z Gabrova.
Praha: Lidové nakladatelství, 1973.

TOPOS:
VELIKO TĂRNOVO

BC. MICHAL FUČÍK, Univerzita Karlova v Praze

BOGOMILSTVÍ PRIZMATEM EMILIJANA STANEVA

V rámci literárního putování se dostáváme do historického města Veliké Tărnovo. Význam Tărnova vzrostl po povstání Asenovců (1185–1187), kdy bylo strategicky zvoleno za hlavní město. Po následující dvě století byl významným administrativním, politickým, církevním i kulturním centrem, kde žil car, aristokracie i patriarcha. Tărnovo navštívil během svého putování po Bulharském knížetství v letech 1884–1885 **Konstantin Jireček**, který své dojmy a pozorování zveřejnil v knize Cesty po Bulharsku (1888). Naším hlavním zájmem však je představit obraz města jako místa vzpomínek a představ Emilijana Staneva, který jej zakomponoval do svých filozoficko-historických próz.

Tărnovo bylo jak centrem oficiální ideologie státu a církve, tak místem střetů s opozičními společensko-náboženskými hnutími.

Právě vrcholné období boje církve s bogomilským hnutím, tedy dobu protiheretických koncilů (v letech 1211, 1350 a 1360) si autor vybral jako pozadí děje některých svých knih. Bogomilové po sobě nezanechali téměř žádné materiální památky, přesto je jejich stopa v dějinách Bulharska i celé Evropy nesmazatelná. Bulhaři považují bogomilství za „národní herezi“ a důležitou součást své vlastní identity.

Dvě desetiletí po objevných Jirečkových cestách se v Tărnově roku 1907 narodil **Emilijan Stanev**.

Михалчев 1933: Михалчев, Д. Габровци в хумора на нашите съвременници. // *Философски преглед*, 1933, № 1, 85 – 88.

Николова, Генов 2013*:* Николова, Р., Н. Генов. *1000 страници България.* София: Сиела, 2013.

Свети места: <https://svetimesta.com/svetimesta.com/България/Габровска%20област/Gabrovo-1>.

Фъртунов, **Проданов 1978**: Фъртунов, С., П. Проданов. *Габровски шеги*. София: София Прес, 1978.

ОПОГ: Официален портал на община Габрово. <https://www.gabrovo.bg/bg/page/22>.

РБЕ: Речник на българския език. Институт за български език. <http://ibl.bas.bg/rbe/>.

Baeva, Otčenášek 2013: Baeva, V., J. Otčenášek. (eds.). *Slovník termínů slovesného folkloru. Bulharsko. / Речник на термините от словесния фолклор*. *България*. Praha – Sofie: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i., 2013.

Kadlecová 1973: Kadlecová, M. *Anekdoty z Gabrova*. Praha: Lidové nakladatelství, 1973.

Magické Bulharsko: <https://www.magicke-bulharsko.cz/bulharsko/gabrovo/>.

ТОПОС:
ВЕЛИКО ТЪРНОВО

МИХАЛ ФУЧИК

БОГОМИЛСТВОТО ПРЕЗ ПРИЗМАТА НА ЕМИЛИЯН СТАНЕВ

Преводач: Михал Фучик, доц. д-р Гинка Бакърджиева

В рамките на нашето литературно пътешествие стигаме до историческия град Велико Търново. Значението на Търново нараства след въстанието на Асеневци (1185 – 1187), когато по стратегически съображения е избрано за столица на Второто българско царство. През следващите два века се превръща във важен административен, политически, църковен и културен център, седалище на царя, аристокрацията и патриарха. Константин Иречек посещава Търново по време на странстванията из Княжество България през 1884 – 1885 г., а своите впечатления и наблюдения публикува в книгата си „Пътувания по България“ (*Cesty po Bulharsku*, 1888). Основното ни намерение обаче е да очертаем образа на града в спомените и представите на Емилиян Станев, които писателят вгражда във философско-историческата си проза.

Търново е не само център на официалната идеология на държавата и църквата, но и на сблъсъци с опозиционни социално-религиозни движения.

Именно периодът на остра конфронтация между църквата и богомилското движение, на антиеретическите църковни събори (1211 г., 1350 г. и 1360 г.) е историческият фон, върху който се развива повествованието в някои от творбите на Е. Станев. Макар че богомилите не са оставили почти никакви материални паметници, те бележат трайно историята на България и на Европа. Българите възприемат богомилството като „народна ерес“ и като важна част от духовната си идентичност.

През 1907 г., две десетилетия след опознавателното пътешествие, което предприема Иречек, в Търново се ражда **Емилиян Станев**.

Pomineme zde starší Stanevovu literární tvorbu, v níž rozvinul talent pro pozorování a vytváření světa přírody. Až poválečný odklon v zájmu od přírody k člověku s jeho vnitřními konflikty jej vedl zprvu k sepsání dvou oceňovaných novel – Za tichého večera (1948) a Zloděj broskví (1948) – a později nejrozsáhlejšího díla Ivan Kondarev (1958–1964). V centru našeho zájmu jsou tři historické středověké prózy. Jde o romány Legenda za Sibin, preslavskija knjaz (Legenda o Sibinovi)[1], a Antichrist (Ancikrist)[2]. Třetí prózou je novela Tichik i Nazarij (Tichik a Nazarij).[3] Právě v těchto dílech se filozoficky noří do bulharského středověku, s cílem poodhalit cosi o duši moderního člověka. Před psaním zmíněných próz se Stanev intenzivně věnoval systematickému studiu historických materiálů, ale také v něm rezonovaly vzpomínky z toulek po rozvalinách trnovské pevnosti.

Rodný dům Emilijana Staneva se nachází ve čtvrti Varuša, na kopci naproti historickým centrům Trapezica a Carevec. Dnes stejná budova slouží jako spisovatelovo muzeum. Jedna z nejranějších vzpomínek, se kterou se svěřil, byl pohled z okna rodného domu na pevnost Carevec – konkrétně na kopuli tehdejší mešity, jež mu připomínala kumánskou čapku (Сарандев 1977: 123). Od fragmentární vzpomínky se dostáváme k ucelenějšímu literárnímu obrazu Tărnova, zachycené v románu Legenda o Sibinovi. „*Trnovo se podobalo obrovskému klášteru, přeplněnému duchovními i prostým lidem. V hostincích hučeli bojaři, po ranních bohoslužbách se krčmy plnily podnapilými mnichy, sluhy a pobudy, kteří se sešli z okolních tvrzí a klášterů, aby jim neušla podívaná, chystaná Borilem jako výstraha všem, kteří ztajili ve svých srdcích nenávist k němu a církvi svaté*“ (Stanev 1977: 40). Do takového města přijíždí hlavní hrdina Sibin – místa, kde se má očistit víra a zároveň v něm pulsuje nekonečný hodokvas. Na lavici obžalovaných mají stanout představitelé bogomilství a jejich soudcem se má stát sám car Boril.

V Bulharsku se bogomilské učení objevilo poprvé za vlády cara Petra (927–969). Tedy asi sto let poté, co bylo přijato křesťanství jakožto státní náboženství, přičemž původní pohanství stále mělo silné kořeny u obyčejného lidu i mnoha bojarů.

Podmínky vzniku a šíření bogomilství vidí D. Angelov (Angelov 1987) zejména v neutěšené sociální situaci a v morální diskreditaci představitelů církve. Bogomilství ale také oslovilo masy možná srozumitelnějším výkladem světa, jakožto kolbiště věčného zápasu dobrého Boha se zlým tvůrcem fyzického světa.

V obnoveném, tzv. Druhém bulharském carství po r. 1186 došlo zprvu k tolerantnímu přijetí bogomilů. Situace se radikálně změnila v době, kdy trůn uzurpoval Kalojanův synovec Boril (1207–1218).

[1] Legenda za Sibin, preslavskija knjaz byla poprvé publikovaná na pokračování v časopise Septemvri v roce 1967. Z bulharského, prvního knižního vydání (Narodna mladež, Sofie, 1968), ji přeložila a doplnila vysvětlivkami Ludmila Kroužilová. České vydání (Praha: Lidové nakladatelství, 1977) je doplněno doslovem „Od legendy k pravdě“ napsaným Stanevovým přítelem, literárním historikem Petrem Dinekovem.

[2] První úryvky z románu vyšly časopisecky (Literaturen front, 1968 a Septemvri, 1968). Na základě prvního knižního vydání z nakladatelství Bălgarski pisatel (Sofie, 1970) do češtiny přeložila Hana Reinerová.

[3] První úryvek novely Tichik i Nazarij vyšel v literárním týdeníku Literaturen front (č. 40, 1974), celá v časopise Plamăk (1977). Knižně vyšla poprvé až v rámci Izbrani proizvedenija v tri toma. Tom 1 (Sofie, 1977). Novela nebyla dodnes do českého jazyka přeložena.

Няма да се спираме върху ранното литературно творчество на писателя, в което той разгръща таланта си да наблюдава и пресъздава света на природата. След войната интересът му се пренасочва от природата към човека с неговите вътрешни конфликти и той написва две от най-известните си повести – „В тиха вечер“ (1948) и „Крадецът на праскови“ (1948), – а по-късно и епичната творба „Иван Кондарев“ (1958 – 1964). Ще фокусираме вниманието си върху три исторически произведения, чийто сюжет се развива през Средновековието: романите „Легенда за Сибин, преславския княз“[1] и „Антихрист“[2] и новелата „Тихик и Назарий“[3]. Именно в тези творби авторът се вглежда философски в Българското средновековие, за да разкрие частица от душевността на съвременния човек. Преди да ги напише, Станев системно проучва исторически материали, но наред с това в него резонират и спомени от скитанията му из руините на търновската крепост.

Родният дом на Емилиян Станев се намира в един от най-старите квартали – Варуша, на хълм срещу историческите центрове Трапезица и Царевец. Днес къщата е превърната в музей на писателя. В един от най-ранните си спомени той описва гледката от прозореца на родната си къща към крепостта Царевец, по-конкретно към кубето на някогашната джамия, което му напомняло куманска шапчица (Саранде в 1977: 123). От този откъслечен спомен преминаваме към по-цялостно литературно изображение на Търново, представено в романа „Легенда за Сибин“. „*Търново приличаше на огромен манастир, препълнен с духовници и миряни. Във всяка странноприемница шумяха боляри, след сутрешните литургии кръчмите се пълнеха с пияни калугери, слуги и скитници, дошли от околните крепости и манастири да гледат зрелището, което Борил устройваше за поука на всички, затаили в сърцата си омраза към него и светата църква.*“ (Станев 1982: 30). Именно в така описания град пристига главният герой Сибин – озовава се на място, където вярата трябва да се пречисти, но същевременно се вихрят безкрайни пиршества. На подсъдимата скамейка трябва да застанат представители на богомилското учение, а самият цар Борил ще бъде техен съдия.

Богомилското учение се появява за първи път в България още по времето на цар Петър (927 – 969). Това означава, че почти век, след като християнството е прието за официална религия, езичеството все още има здрави корени както сред обикновените хора, така и сред много боляри.

Предпоставките за възникването и разпространението на богомилството според Д. Ангелов (Angelov 1987) са тежкото социално положение на широките народни маси и моралната деградация на църковните водачи. Наред с това богомилството е привличало с по-достъпното си тълкуване на света като място на вечна борба между добрия Бог и злия създател на физическия свят.

Във възстановеното, т. нар. Второ българско царство след 1186 г. първоначално се наблюдава толерантност към богомилите. Ситуацията се променя коренно, когато племенникът на Калоян – Борил (1207 – 1218) – узурпира престола.

---

[1] „Легенда за Сибин, преславския княз“ е публикувана на части в списание „Септември“ през 1967 г. Първото книжно издание излиза през 1968 г. (София, изд. „Народна младеж“). По него е осъществен чешкият превод с обяснителни бележки от Людмила Кружилова. Чешкото издание (Praha: Lidové nakladatelství, 1977) е допълнено с послеслов „От легендата към истината“ на литературния историк Петър Динеков, приятел на Е. Станев.

[2] Първите откъси от романа са публикувани в периодичните издания „Литературен фронт“ (1968) и „Септември“ (1968). Като книжно издание излиза през 1970 г. (София, изд. „Български писател“), въз основа на което романът е преведен на чешки език от Хана Райнерова.

[3] Първият откъс от новелата „Тихик и Назарий“ е публикуван в седмичника „Литературен фронт“ (№ 40, 1974), а цялата излиза през 1977 г. в списание „Пламък“ и в събраните съчинения на Емилиян Станев („Избрани произведения в три тома“. Том 1. София, 1977). Новелата не е превеждана на чешки език.

Vrcholem protibogomilských perzekucí byl rok 1211, kdy sám car svolal do Tărnova koncil, osobně vyslýchal kacíře a rozhodl, že články synodu budou mít sílu zákona. Důsledkem bylo zatracení hereze a tvrdé tresty pro jejich zatvrzelé stoupence. Protokoly ze sněmu v Tărnovu jsou uchovány v rukopisu zvaném *Synodik bulharské církve* nebo též *Synodik cara Borila*.

Analýza bogomilských názorů v Borilově synodiku odhaluje, že jde o pokračování učení, které ve své rané fázi popsal presbyter Kozma v Besedě proti heretikům. Že středověké církvi nedělali starosti jen heretičtí odpadlíci, ale i potulní kazatelé, mezi lidem rozšířená magie a věštectví, dokazují další články v Synodiku. Přibývá nařčení z užívání magie a pohanských zvyklostí. „*Ti, kteří se oddávají nějakému čarování nebo vyprávění smyšlenek nebo nějakému kouzelnictví nebo prorokování, buďtež prokleti, třikrát*“ (Bechyňová, Hauptová 1982: 257). Ve zkratce se bogomilství vůči pravoslavné nauce liší ve třech zásadních oblastech – v kosmologii, christologii a eschatologii. Mezi nejkřiklavější odchylky v učení bogomilů oproti biblickému monoteismu je role Boha a ďábla při tvoření světa.

Právě kosmologický mýtus Stanev systematicky v Legendě parafrázuje. Vychází ze spisu Otázky Janovy[1], a tohoto originálu se drží pevně, byť používá bohatší literární jazyk. Jiný, již fiktivní mýtus o původu světa a člověka je v knize zaznamenán otcem Silvestrem. V jeho podání má v jinak zkaženém fyzickém světě očistnou roli ženský element – laskavost, která se šíří dotykem první ženy Evy (Stanev 1977: 85). Později věrozvěst Silvestr opět radikálně přehodnotil své učení. Dospěl k názoru, že neexistuje Bůh ani Satan, které nahradil existencí dvou abstraktních mocností: silou vzniku a silou rozpadu (Stanev 1977: 100).

Celkově Legenda o Sibinovi pojednává zejména o niterném zápase jedince: jaký postoj zaujme v chaosu světa, zda se duchovně přikloní ke křesťanské víře, jak je od šlechtice vyžadováno, či přijme bogomilskou doktrínu nebo zůstane věrný dávné víře předků. Město Tărnovo v románu hraje jen menší roli. V novele Tichik a Nazarij, která chronologicky na Legendu navazuje a tvoří jakýsi její dovětek, už Tărnovo vymizelo zcela. Nazarij reprezentuje rigidní stránku bogomilství, opak filozofujícího Sibina, či niterného umělce Tichika. Stanev v posledně zmíněné krátké próze domýšlí osud jedné bogomilské osady a ústředním tématem je vnitřní boj o moc.

Naopak v románu Ancikrist je hlavní postava bytostně svázána s osudem hlavního města Tărnovgradu, potažmo osudem celé bulharské říše. Do popředí se dostává mnohem více historických událostí i skutečných osobností, které sehrály svou roli v posledních desetiletích před konečným pádem druhé bulharské říše. Stanev vykresluje bohatší mozaiku náboženských proudů, které v té době v Bulharsku působily.

Bogomilství je líčeno ve své úpadkové podobě, typické pro 14. století, kdy došlo k setření hranice mezi ním a mesaliánstvím, na povrch se dostávaly extrémy projevy ve formě asketismu či různých výstředností.

[1] Spis Otázky Janovy (lat. *Interrogatio Johannis*) je považován za původní bogomilské dílo. Je známý pod dalšími jmény, např. Tajnata kniga (Tajná kniha bogomilů), jak ji ve své kompilaci bogomilských textů Bogomilski knigi i legendi (1925) uvádí Jordan Ivanov (srov. Иванов 1970).

Кулминацията на антибогомилските гонения е през 1211 г., когато самият цар свиква събор в Търново, лично разпитва еретиците и обявява, че решенията на синода ще имат силата на закон. Впоследствие ересите са анатемосани, а отявлените им последователи са сурово наказани. Протоколите от Търновския събор са запазени в ръкопис, известен като *Синодик на българската църква* или *Синодик на цар Борил*.

Анализът на богомилските възгледи, представени в „Бориловия синодик“, разкрива, че те са продължение на учението, описано в ранната му фаза от Презвитер Козма в неговата „Беседа против богомилите“. Откриват се и редица текстове, свидетелстващи, че на Църквата са създавали проблеми не само еретиците вероотстъпници, но и множеството странстващи проповедници, както и широко разпространеното сред народа практикуване на магии и гадания. Увеличават се обвиненията в използването на чародейства и езически обичаи. *„На онези, които се отдават на магьосничество или баене, или на някакви чародейства и прорицания, анатема трижди“*[1] (Bechyňová, Hauptová 1982: 257). Казано накратко, богомилството се различава от православната доктрина в три основни области: космология, христология и есхатология. Сред най-ярките отклонения от библейския монотеизъм са схващанията на богомилите за ролята на Бога и на дявола в сътворението на света.

В „Легенда за Сибин“ Е. Станев систематично перифразира именно космологичния мит. Писателят изхожда от съчинението „Въпросите на Йоан“[2], като се придържа стриктно към оригинала, макар да използва по-богат литературен език. В книгата си отец Силвестър излага и друг мит за произхода на света и човека, но той е чиста фикция. Според него пречистваща роля в покварения физически свят има женският елемент – с погледа си на милосърдие и любов Ева осиява всичко наоколо (Станев 1982: 62). По-късно апостол Силвестър преосмисля учението си радикално. Той стига до извода, че няма нито Бог, нито Сатана, а вместо тях съществуват две абстрактни сили: силата на сътворението и силата на разрушението (Станев 1982: 72).

Като цяло „Легенда за Сибин“ разглежда най-вече вътрешната борба у човека: каква позиция да заеме в хаоса на света, дали да стане духовен последовател на християнската вяра, както подобава на един благородник, дали да приеме богомилското учение, или да остане верен на древната вяра на дедите си. Град Търново играе незначителна роля в романа. В новелата „Тихик и Назарий“, която е хронологично продължение и своеобразен послепис на „Легендата“, Търново вече напълно липсва. Назарий е представител на суровата страна на богомилството, антипод на философстващия Сибин или на вглъбения в себе си художник Тихик.

В тази творба Станев пресъздава съдбата на едно богомилско селище, като основна тема е вътрешната борба за власт. Очевидна е разликата с романа „Антихрист“, в който главният герой е неразривно свързан със съдбата на столицата Търновград, а оттам и със съдбата на българското царство. На преден план са представени множество исторически събития и реални личности, които изиграват роля в последните десетилетия преди окончателното падане на Второто българско царство. Станев изобразява богатата мозайка от религиозни течения, които съществуват в България по това време.

Богомилството е представено в упадъчния си стадий през XIV в., когато границата между него и месалианството се размива и на повърхността изплуват крайни форми на аскетизъм или на ексцентричност.

[1] Цит. по Божилов, Ив., А. Тотоманова, Ив. Билярски. *Борилов синодик. Издание и превод*. София: ПАМ Пъблишинг Къмпани ООД, 2010: 310. – Бел. прев.

[2] „Въпросите на Йоан“ (лат. *Interrogatio Johannis*) се смята за оригиналното богомилско произведение, което е оцеляло в три латински ръкописа. Известно е и под други имена, като например „Тайната книга на богомилите“, както го споменава Йордан Иванов в сборника си „Богомилски книги и легенди“ (1925), срв. Иванов 1970.

Proč se vůbec Emilijan Stanev obrací k bulharskému středověku, bogomilství, hésychasmu a zkáze bulharského carství? Domnívám se, že kvůli tomu, že šlo o období těžkých zkoušek bulharské země, na které nahlíží jako autentický střet protikladných národních, duchovních, konfesních, politických a lidských sil. Bogomilství je stavěno do protikladu k pravoslavnému křesťanství. Nelze říct, že by Stanev jedné z náboženských forem stranil. Byl známý svým kritickým pohledem k pravoslaví. Cílem Stanevovy literární sondy byl exkurz do historie, aby načrtl obrysy kořenů, které si dle jeho slov nese každý Bulhar v sobě. Snažil se filozoficky podchytit bulharského ducha. Jeho teze je následující: starý bulharský rod, po kterém zůstalo jen etnonymum Bulhaři, byl zničen trojím neštěstím: křesťanstvím, vlivem byzantské kultury a vybitím bojarských elit. Bulharský duch se vyčerpává neustálým bojem s nepřátelskými elementy zvenčí i zevnitř, na čemž mělo svůj podíl právě bogomilské hnutí a tím se zmenšuje jeho potenciál k vlastní kultivaci. Jisté východisko nachází buďto se shodě se Sibinem (v příklonu k víře v Tangru), nebo v morálním překročení dobra a zla spolu s nietzscheánsky pojatým Antikristem.

Emilijan Stanev nebyl první, kdo se bogomilstvím ve svém literárním díle zabýval, kritická pozice vůči bogomilům se táhne už k Ivanu Vazovovi. Stanev však téma obohacuje o hluboké filozofické úvahy o osudu a identitě jak na úrovni jedince, tak celé společnosti. Jeho závěry jsou ovlivněny jistým osobním skepticismem vůči náboženství obecně, ale také vůči směřování moderního člověka. Je však zřejmé, že Stanev neusiloval o vědecké uchopení bogomilského odkazu, ale slouží mu více jako nástin doby, z které vyvozuje filozofické názory o konstituujících prvcích národa a jeho ducha.



Veličko Minekov. Pomník Emilijana Staneva ve Velikém Tărnovu, 1987

Величко Минеков. Паметник на Емилиян Станев във Велико Търново, 1987.

Възниква въпросът защо Емилиян Станев обръща поглед към Българското средновековие, към времето на богомилството, исихазма и гибелта на българското царство? Според мен, защото това е период на тежки изпитания за българските земи, на остра конфронтация между противоположни национални, духовни, политически и човешки сили. Богомилството е противопоставено на православното християнство. Не може да се каже, че Станев е пристрастен към някоя от двете религиозни форми. Той е известен с критичните си възгледи към православието. Чрез тези литературни произведения Станев се стреми да вникне в историята, за да проследи корените, които според него всеки българин носи в себе си. Опитва се да намери философско обяснение на българския дух. Според него старият български род, от който е останал само етнонимът „българи“, е унищожен от три бедствия: християнството, влиянието на византийската култура и избиването на болярския елит. Българският дух е изтощен от постоянната борба с враждебни елементи – и външни, и вътрешни, значителен дял има и богомилското движение, в следствие на което намалява потенциалът му за самоусъвършенстване. Станев намира изход или в придържането към вярата в Тангра като Сибин, или в моралното превъзмогване отвъд доброто и злото като неговия Антихрист, схващан в концепцията на ницшеанството.

Емилиян Станев не е първият, който се занимава с богомилството в литературното си творчество. Критична позиция към богомилите заема още Иван Вазов. Емилиян Станев внася в темата дълбоки философски прозрения за съдбата и идентичността както на отделния човек, така и на цялото общество. Изводите му са повлияни от личния му скептицизъм както към религията като цяло, така и към нагласите на модерния човек. Очевидно е, че Е. Станев се стреми не толкова към научно осмисляне на богомилското наследство, колкото към очертаване на историческия период, от който извлича философски възгледи за основополагащите елементи на народа и неговия дух.

Seznam použité literatury / Цитирана литература

Грудков 2010: Грудков, В. *Житие на българския антихрист: Романът „Антихрист“ на Емилиян Станев.* София: ПАМ Пъблишинг Кампани, 2010.

Иванов 1970: Иванов, Й. *Богомилски книги и легенди.* София: Наука и изкуство, 1970.

Иречек 1974: Иречек, К. *Пътувания по България*. София: Наука и изкуство, 1974.

Косев 1986: Косев, Д., К. и кол. *История на Велико Търново: В три тома. Том 1.* София: Отечествен фронт, 1986.

Сарандев 1977: Сарандев, И. Емилиян Станев. *Литературни анкети.* София: Българска академия на науките, 1977.

Станев 1982: Станев, Е. *Събрани съчинения. Том 6. Романи.* София: Български писател, 1982.

Angelov 1987: Angelov, D. *The Bogomil Movement*. Sofia: Sofia Press, 1987.

Bechyňová, Hauptová 1982: Bechyňová, V., Z. Hauptová. *Zlatý věk bulharského písemnictví: výbor textů od X. do počátku XV. století.* Praha: Vyšehrad, 1982.

Dorovský 1983: Dorovský, I. Konstantin Jireček: *Život a dílo.* Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1983.

Jireček 1876: Jireček, K. *Dějiny národa bulharského*. Praha: Bedřich Tempský, 1876.

Jireček 1888: Jireček, K. *Cesty po Bulharsku*. Praha: Matice Česká, 1888.

TOPOS: ELENA

ADÉLA BARTOŠKOVÁ, Univerzita Karlova v Praze

OBRAZ NEŠŤASTNÍKA V IDYLÁCH PETKA JURDANOVA TODOROVA

Petko Jurdanov Todorov se narodil 26. 9. 1879 v malebném balkánském městečku Eleně. Nadaný spisovatel promítl okouzlení čarokrásnou přírodou rodného kraje a lidovou slovesností do svých lyrických idyl a dramat, díky nimž vyniká jako jeden z čelných představitelů bulharského novoromantismu a impresionismu.

V období rodící se moderny, přibližně v polovině 90. let 19. století, kdy začaly být stále patrnější projevy nové kulturní, literární a estetické orientace, byl Todorov dospívajícím mladíkem a musel dobový evropeizační kvas vnímat velmi citlivě. Byl bezprostředním pamětníkem toho, jak postupně docházelo k zásadnímu estetickému přelomu – k narůstající převaze humanistického, všeobecně lidského osobnostního modelu nad modelem etnocentristickým, vlastenecko-obrozeneckým (Černý 2018: 46–47).

Během svého pobytu v Berlíně a Lipsku (1899–1904), kde studoval literaturu, byl Todorov ovlivněn individualistickou filozofií a idealistickou estetikou. Navštívil také Prahu, Varšavu a Lvov (1902), kde sbíral materiály pro svou disertační práci (Nováková 1978: 434). Právě tehdy napsal velkou část svých idyl, které se od jeho raných sociálních povídek liší univerzálností myšlenek, novými náměty, postavami a symbolikou (Сивриев 2009: online).

Počátek tohoto přelomu znamená jeho povídka *Pěvec* (*Певец*), publikovaná na stránkách časopisu *Săvremenen pregled* roku 1899. Jejím prostřednictvím Todorov poprvé představil téma individualismu a současně také načrtl pro svá díla charakteristický obraz nešťastníka (Ракьовски 2008: online).

Na počátku 20. století se Todorov zapojil do činnosti kruhu *Mysl* (*Мисъл*) a publikoval ve stejnojmenném časopise, který vydávali Penčo Slavejkov a Krăsťo Krăstev. Časopis hledal pro rozvoj bulharské literatury nové cesty a vycházel v letech 1892–1907 (Hronková 1983: 143–144).

Torodovova tvorba je silně ovlivněna folklorem. „Jeho originalita tkví v tom, že folklor nenapodoboval, nepředělával ani jinak prvoplánově nevyužíval, nýbrž stejně jako Botev a oba Slavejkovci rozvíjel a prohluboval národní písně, vkládaje do nich nové obsahy“ (Черни 2014: 18–19).

V idylách P. Todorova vzbuzoval jeho styl vyprávění silný dojem. Jeho zájem o folklorní náměty nevycházel z faktu, že sám měl k folkloru niterný vztah, nýbrž i z nutkání hledat nový přístup při konstruování obrazů a konfliktů. „Petko Todorov hledá u individua neměnné jádro, snaží se odkrýt duchovní rozměr osoby zmítající se v bolestném, napjatém vnitřním dramatu“ (Янев 2015: online).

Loos 1974: Loos, M. *Dualist Heresy in the Middle Ages*. Praha: Academia, 1974.

Stanev 1976: Stanev, E. *Ancikrist*. Praha: Odeon, 1976.

Stanev 1977: Stanev, E. *Legenda o Sibinovi.* Praha: Lidové nakladatelství, 1977.

Szwat-Gyłybowa 2017: Szwat-Gyłybowa, G. *Bogomilism: the afterlife of the "Bulgarian Heresy".* Warsaw: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, 2017.

ТОПОС:
ЕЛЕНА

АДЕЛА БАРТОШКОВА

ОБРАЗЪТ НА НЕСРЕТНИКА В ИДИЛИИТЕ НА ПЕТКО Ю. ТОДОРОВ

Преводач: доц. д-р Гинка Бакърджиева

Петко Ю. Тодоров е роден на 26.09.1879 г. в китното балканско градче Елена. Очарованието си от дивната природа на родния край и от народната словесност даровитият писател претворява в лиричните си идилии и драми, които го открояват като един от изтъкнатите представители на българския неоромантизъм и импресионизъм.

В периода на зараждащия се модернизъм през втората половина на 90-те години на XIX в., когато проявленията на новата културна, литературна и естетическа ориентация стават все по-видими, Тодоров е юноша, върху когото европейският духовен климат несъмнено оказва въздействие. Той става участник в процеси, довели до съществен естетически прелом – до все по-нарастващ превес на универсалния, хуманистично-личностен модел над етноцентричния, патриотично-възрожденски модел (Černý 2018: 46 – 47).

По време на престоя си в Берлин и Лайпциг (1899 – 1904), където следва литература, П. Ю. Тодоров е повлиян от индивидуалистичната философия и идеалистическата естетика. Посещава също Прага, Варшава, Лвов (1902), за да събира материали за дисертацията си (Nováková 1978: 434). Тогава написва голяма част от идилиите си, които се отличават от ранните му социални разкази с универсалност на идеите, с нов сюжет, персонаж и символика (Сивриев 2009).

Началото на този поврат бележи творбата му „Певец“, публикувана на страниците на сп. „Съвременен преглед“ през 1899 г. Чрез нея П. Тодоров открива своята тема за индивидуализма, като очертава характерния за произведенията си образ на несретника (Ракьовски 2008).

В началото на XX в. П. Тодоров се включва в кръга „Мисъл“ и публикува в едноименното списание, издавано от Пенчо Славейков и Кръстьо Кръстев. Списанието излиза през периода 1892 – 1907 г. и търси нови пътища за развитието на българската литература (Hronková 1983: 143 – 144).

Творчеството на Петко Ю. Тородов е силно повлияно от фолклора. „Оригиналността му се крие в това, че не копира фолклора, не го преработва или използва повърхностно, а подобно на Ботев или Славейкови баща и син развива и задълбочава народните песни, вписвайки в тях ново съдържание.“ (Черни 2014: 18 – 19).

Силно впечатление прави стилът на изображение в идилиите на П. Тодоров. Интересът на автора към фолклорните сюжети произтича не само от любовта му към народното творчество, но и от търсенето на различен подход при изграждането на образите и конфликтите. „Петко Тодоров търси неизменното у индивида, опитва се да открие духовните измерения у личността, представена в своята болезнена и напрегната вътрешна драма“ (Янев 2015: онлайн).

Poukazuje na odcizení jedince od společenského prostředí, zdůrazňuje hrdinovo duševní utrpení a zklamání ze střetu se skutečností. Současně s tím chce Todorov prostudovat život lidu a pochopit jeho duši (Vilinskij 1933: 17).

Jméno bulharského modernisty se v českém tisku poprvé objevuje v roce 1902 (Черни 2014: 13). Důvodem je Todorovův dramatický debut *Zidari* (*Stavitelé*), o němž píše novinář a bulharista Jan Wagner (1856–1905) recenzi do prestižního časopisu *Slovanský přehled*.[1] V českém prostředí byl hlavním překladatelem Todorovových idyl prozaik, novinář a folklorista Karel Handzel (1885–1948). Během let 1913–1915 vydal překlady celkem deseti těchto idyl (Черни 2014: 22).

Pro tuto práci jsem tedy vybrala pouze vzorek idyl Petka Todorova, a to těch, které reprezentují autorův tvůrčí naturel a jež mohly díky překladům recepčně zapůsobit.

V idyle ***Samorost***[2] (*Нехранимайка*) je traktován problém morálních principů a jejich prosazování. Jádrem konfliktu je sociální nespravedlnost způsobená svévolí starosty a Stojanova vzpoura proti tomuto bezpráví. Ostatní vesničané jsou také pobouřeni, ale když přijde hejtman, aby spor vyřešil, všichni se ze zbabělosti schovají. Hořká životní zkušenost se skrývá ve slovech dědečka Milana, který se neúspěšně pokouší domluvit svému nepokornému synovi:

> *„Vrána vráně oko nevyklove, synku…,“ slitovalo se nakonec hněvem zatvrzelé otcovo srdce a stařec ještě dodal: „Škoda to říkat takovýmu usmrkanci! Na tobě zůstalo, abys to vyřídil?“*
>
> *„Když se všichni stáhli stranou – já vystoupil dopředu! Aby se aspoň jeden vzal za vesnici!…“*
>
> *„A kdo tě nutil?“ upřel děda Milan na Stojana oči. „Kdo tě nutil? Nevidíš, že tě sami nechtějí? Za koho se bereš?“* (Todorov 2024a: rukopis).

Vztahem osobnosti vůči kolektivu se autor zabývá v idyle ***Guslarova matka*** (*Гусларева майка*), která vyšla v českém překladu v roce 1947.

Výraznou postavou je stará Gena. I přesto, že je všemi vážena a ctěna, cítí se nešťastná. Její nejmladší syn Neno odešel do světa se svými guslemi. Úloha, jež je ženám přisuzována v tradičním venkovské způsobu života, je být matkou a pečující hospodyní. Tyto představy ztělesňuje Gena, která bolestně prožívá nepřítomnost svého syna a trpí kvůli narušené integritě rodiny.

Při přástkách v domě babičky Geny zpívají dívky píseň o Nenovi. Vypráví se v ní, jak guslar se svými druhy narazil na cikánský tábor a vydal se k věštkyni, aby zjistil, jaké je čeká štěstí. Cikánka Nenovi prozradila, že všechny rozveselí, jen jeho nedokáže rozveselit nikdo. Jakmile zahrál, všude se roztančila veselá chora, všude přinášel radost, ale on sám žádnou radost necítil. Nikde se neusadil, raději se volně toulal:

> *Guslar si domova nehledí,*
> *guslar svých rodných neživí,*
> *guslar se jen vyptává,*
> *kde jsou krásné dívky*
> *a silná, bystrá rakije.* (Todorov 1947: 714)

Neno se nesmířil se všedním, cyklicky uzavřeným životem vesničanů, a proto dobrovolně odjel do světa. Gesto odchodu z uzavřeného rodinného prostředí pro něj znamenalo projev svobodné vůle.

[1] Wagner, J. П. Ю. Тодоров: Зидари. // *Slovanský přehled*, 4, 1901–1902, 443.

[2] Na tomto místě bych chtěla poděkovat doc. M. Černému za zapůjčení rukopisných překladů idyl *Samorost* (Todorov 2024a) a *Nad kostelem* (Todorov 2024b).

Представя отчуждението на индивида от обществената среда, като акцентира върху душевните терзания и разочарованието на героя от сблъсъка му с действителността. Едновременно с това Тодоров се стреми да вникне в живота на народа и да проумее неговата душа (Vilinskij 1933: 17).

Името на българския модернист се появява за първи път в чешкия печат през 1902 г. (Черни 2014: 13). Поводът е драматургичният дебют на П. Ю. Тодоров с пиесата „Зидари“, за която журналистът и българистът Ян Вагнер (1856 – 1905) публикува рецензия в авторитетното списание „Словански пршехлед“ (*Slovanský přehled*)[1]. Идилиите на П. Тодоров са превеждани на чешки език предимно от писателя, журналиста и фолклориста Карел Хандзел (1885–1948). През периода 1913 – 1915 г. са публикувани десетина от тях (Черни 2014: 22).

Ще спра вниманието си върху някои от идилиите на Петко Тодоров, които според мен репрезентират както творческия натюрел на автора, така и рецепцията му в чешка среда.

В идилията **„Нехранимайка“** (чеш. *Samorost*, Todorov 2024a[2]) се третира проблемът за моралните принципи и тяхното отстояване. В основата на конфликта е социалната несправедливост, породена от своеволието на кмета, и бунтът на Стоян срещу безправието. Съселяните му също негодуват, но когато пристига началникът, за да разреши спора, всички страхливо се изпокриват. Горчив житейски опит се крие в думите на дядо Милан, който безуспешно се опитва да вразуми непокорния си син:

> *– Гарван гарвану око не вади, синко... – смекчи се най-подир закоравяло в гняв бащинско сърце и додаде, – ами язък ти за младините! Теб ли остана да се разправяш?*
>
> *– Като се теглят до един настрана! Аз излязох – барим един да се застъпи за селото!...*
>
> *– Че кой те кара да се застъпваш – впери очи дядо Милан в Стояна. – Кой те кара? Не видиш ли, те сами те не рачат. За кого се застъпваш ти.* (Тодоров 2003: 58–59).

Отношението *личност – колектив* се разглежда и в идилията **„Гусларева майка“** (чеш. *Guslarova matka*, Todorov 1947).

Основна фигура е баба Гена. Въпреки че всички я почитат и уважават, тя се чувства нещастна. Най-малкият ѝ син Нено е тръгнал да обикаля света с гуслата си. Ролята, отредена на жената в традиционния селски бит, е да бъде майка и грижовна стопанка. Тези представи въплъщава Гена, която болезнено преживява отсъствието на сина си и страда заради нарушената цялост на семейството.

На една седянка в къщата на баба Гена момите запяват песен за Нено. В нея се разказва как гусларят и другарите му попаднали на цигански катун и отишли при врачката, за да разберат какъв им е късметът. Циганката разкрила на Нено, че той ще весели всички, но него самия никой не ще развесели. Щом засвирел, се извивали кръшни хора, навсякъде носел радост, но той самият не изпитвал радост. Не се задомил, предпочитал да скита на воля:

> *Цигулар къща не гледа,*
> *цигулар свои не храни!*
> *Цигулар пита-разпитва*
> *де има моми хубави*
> *и върла бистра ракия...* (Тодоров 2003: 78)

Обикновеният селски живот с цикличния си ритъм е неприемлив за Нено и затова поема по широкия свят. Бягството от родовата затворена среда е акт на свободната му воля.

---

[1] Wagner, J. П. Ю. Тодоров: Зидари. // *Slovanský přehled*, 4, 1901 – 1902, 443.

[2] Благодаря на доц. М. Черни за ценните препоръки и предоставените в ръкопис преводи на идилиите „Нехранимайка“ (Todorov 2024a) и „Над черкова“ (Todorov 2024b).

I v idyle ***Tulák*** (*Несретник*; Todorov 1914), je tematizována existenciální osamocenost člověka, který dal před rodinnými vazbami přednost naprosté volnosti a svobodě.

Hlavní hrdina Bojko je spoutáván stísňujícím domovem. Pro chlapce je obtížné setrvat na jednom místě a raději se toulá. Když mu zemře otec, jeho příbuzní vyplení dům a nespravedlivě si na něm vylijí zlost. Hluboce rozhořčený Bojko vesnici opustil.

Při toulkách zabloudil do vesnice Stărmen, kde potkal Kojku, jež ho upoutala krásou a něžnou povahou. A když věčně zasněný Bojko zahraje na píšťalu, všichni jsou melodií okouzleni. Kojčin otec chlapci nabídne, aby jim pomohl při sklizni. Bojko přijímá, ale těžkou práci nakonec nevydrží, a aniž by se rozloučil, vydává se s buvoly opět na cestu.

Po jisté době si Bojko vzpomene na slova starého karavaníka a uvědomí si svůj nešťastný osud: *„Jaký je to život tak mimo svět, nikdo tě nezná a ty neznáš nikoho. Nikdo se s tebou neraduje, nemáš se komu politovati.“* (Todorov 1914: 89). Rozhodl se, že pojede za Kojkou. Cestou potká nedaleko od vsi mlynáře, který mu poví, že se vrací ze svatby – z Kojčiny svatby. Bojko zůstane sám se svou velkou bolestí z nenaplněné lásky.

Idyla ***Nad kostelem*** (*Над черкова*) je originální interpretací motivu nešťastné lásky. Milča a jeho kmotřenku Janku pojí příbuzenství, ale bezmezně se do sebe zamilují. Všichni je odsuzují. Když oba milenci zemřou, pop nedovolí, aby byli pohřbeni vedle sebe. Zůstávají rozděleni starým venkovským kostelíkem. Stane se však zázrak. Nad Milčovým hrobem vyroste zelený jilm a nad Jančiným zase štíhlá osika.[1]

> *A zatímco letos na jaře stromy potajmu sotva nahlížely přes střechu kostela, aby na sebe kývly, nyní jilm volně rozprostřel své větve nad střechou a osika se vyvýšila tak, jako by její vrcholky sahaly až do nebe. Mezi nimi se choulil starý vesnický kostelík. Kříže a náhrobní kameny, které vedle něj pokojně dřímaly, na sebe pohlédly: co je nenechali učinit zaživa, to teď, tihle bláznivá mladí, sami dělají, aniž by se na kohokoliv ohlíželi.* (Todorov 2024b: rukopis).

Atmosféru a emocionální hloubku této idyle dodávají personifikace neživých aktérů: náhrobní kameny milence pomlouvají i po smrti, tmavá noc může být chápána jako ochránkyně, která nad milenci bdí, atd. Todorov využil motivu prorůstajících se větví stromů jako metafory splynutí duší dvou milujících se bytostí.

Každý z hlavních hrdinů probraných idyl je svým způsobem nešťastník. Ať už šlo o mladého Nena, kterému bylo souzeno rozdávat radost druhým, avšak sám radost nikdy nepoznat. Na rozdíl od něj s karavanou se toulající Bojko si za své neštěstí mohl sám, jelikož mu až příliš dlouho trvalo, než přišel na to, po čem v životě touží.

Milčo a Janka jsou zase pro svou hříšnou lásku vesnickou pospolitostí zavrženi. Památku na oba milence uchovávají jen stromy vyrostlé z jejich hrobů. Nešťastníkem je též Stojan, který se jediný v celé vesnici veřejně ohradí proti nespravedlnosti, avšak je potrestán odvedením na vojnu. Společným rysem těchto vzdorujících hrdinů je jejich silný duch, ale zároveň i osamocení. Autor byl vnímán jako zastánce mladých snílků, který dokázal vyjádřit jejich touhu po svobodě, lásce a štěstí.

Jako kontrapunkt k jejich soudům se Todorovův vypravěč nechává opájet přírodou.

[1] V originále nad Milčem vyroste *бряст*, tedy *jilm* (zastarale *břest*) a nad Jankou *топола*. Jelikož je slovo topol v bulharštině ženského rodu, využívá se v českém překladu slovo *osika*, aby strom zastupoval ženský princip.

В идилията **„Несретник“** (чеш. *Tulák*, Todorov 1914) също се разглежда проблемът за екзистенциалната самота на човека, избрал волния живот пред семейната обвързаност.

Главният герой Бойко се чувства потиснат у дома. Момъкът трудно се задържа на едно място и предпочита да скита. Когато баща му умира, роднините му разграбват къщата и незаслужено изливат злобата си върху него. Дълбоко огорчен, Бойко напуска селото.

Докато скита по пътищата, се озовава в село Стърмен. Там среща Койка, която го привлича с красотата и благия си нрав. А когато Бойко, отдаден на блянове, засвири на свирката си, всички се унасят по напева. Бащата на Койка предлага на момъка да им помогне в жътвата. Бойко приема, но не издържа на усилния труд и без да се сбогува, поема по пътищата с биволите си.

След време Бойко си припомня думите на стария керванджия и осъзнава несретната си участ: *„Живот ли е то тъй вън-света, никой да те не познава и ти никого да не знаеш. Да няма нито кой да ти се радва, ни ти за кого да пожалиш.“* (Тодоров 2003: 104). И решава да навести Койка. По пътя, недалеч от селото, среща воденичаря, който му казва, че се прибира от сватба. Сватбата на Койка. Бойко остава сам с болката си от неосъществената любов.

Идилията **„Над черкова“** (чеш. *Nad kostelem*, Todorov 2024b) е оригинална интерпретация на мотива за обречената любов. Милчо и Янка са кум и кумица, но безразсъдно се влюбват един в друг. Всички ги осъждат. Когато двамата влюбени умират, попът не разрешава да ги погребат един до друг. Остават разделени от старата селска черква. Но става чудо. Над гроба на Милчо израства зелен бряст, а над Янка – тънка топола[1].

> *И докато пролетес скришом едва надзъртаха през черковната стряха да си кимнат, сега брястa разпери волно клони над покривът и тополата извиши, сякаш с върхове небото ще стигa. Сгуши се между тях старата селска черкова. Мирно задряалите край нея кръстове и куглите се спогледаха: прживе що ги не оставиха да сторят, сега те, лудите млади, сами си чинат, без никого да дирят.* (Тодоров 2003: 36).

Персонифицираните образи създават неповторима атмосфера и придават емоционална дълбочина на творбата: надгробните плочи одумват любовниците дори и след смъртта им, тъмната нощ се възприема като закрилница, която бди над тях, и т.н. Тодоров използва мотива за преплетените клони на дърветата като метафора за сливането на душите на двамата влюбени.

Всеки от главните герои в представените идилии е посвоему *несретник*. Орисията на гусларя Нено е да радва другите, но той самият да не изпита радост. За разлика от него керванджията Бойко до голяма степен сам е виновен за нещастието си, тъй като твърде дълго не знае какво иска от живота.

Милчо и Янка са извергнати от общността заради грешната си любов. Само дърветата, израснали над гробовете им, съхраняват спомена за двамата влюбени. Несретник е и Стоян, който единствен в селото възроптава срещу неправдата, но е наказан да служи войник. Общата черта на тези непримирими герои е силният им дух, но и тяхната самотност. Авторът става изразител на младите мечтатели и техния копнеж за свобода, любов и щастие.

Своеобразен контрапункт на техните размисли е екстазът на разказвача пред природата.

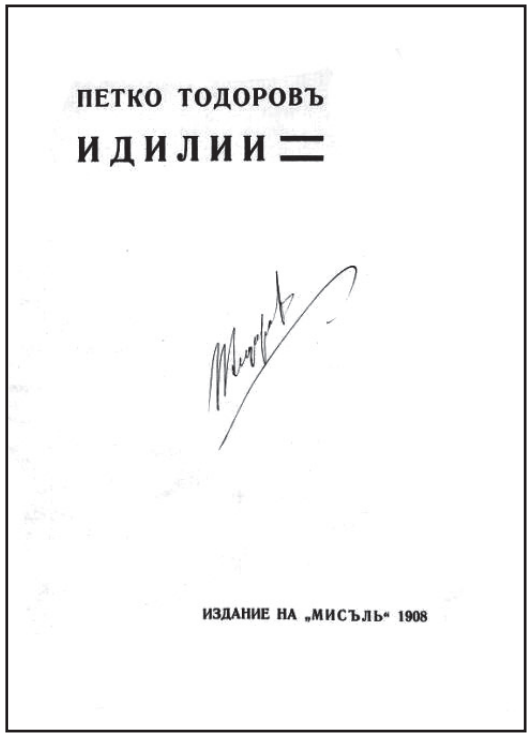
---

[1] Тъй като чешката дума *topol* е от мъжки род, в превода е заменена с *osika* (бълг. *трепетлика*), която символизира женския принцип.

Umělecký popis okouzlujících panoramat a venkovské krajiny neslouží ani tak k vykreslení konkrétních míst v určitém časovém okamžiku, spíše je dějištěm příběhů reflektujících problémy identity, střety s tradicí a dynamickou proměnlivost společnosti, pozvolna se zbavující svých patriarchálních reziduí.

Vnitřní nespokojenost Todorovových postav pramení z tragiky jejich životního předurčení. Přestože je člověk obdařen „umem a zručností“, „křepkými křídly ducha“, nemůže „vyjít sám ze sebe“, je mu souzeno „pražit se ve vlastní kůži […] a honit větry po poli“ (viz programovou idylu *Sudičky* [*Орисници*, Тодоров 2003: 6]). Právě tento osudový, neřešitelný rozpor mezi hmotou (tělem) a duchem (duší) je příčinou věčného rozpolcení a neklidu Todorovova romantického hrdiny (Černý 2021: 2).

Petko Todorov do svých idyl vkládá vlastní okřídlenou duševnost, své sny a touhy, svůj světonázor a úctu k umění. Bohužel nemoc předčasně zarazila jeho tvůrčí rozlet. Petko Todorov zemřel na tuberkulózu 14. února 1916 ve Švýcarsku. O pět let později byly jeho ostatky převezeny do Bulharska.


ПЕТКО ТОДОРОВЪ

ИДИЛИИ

ИЗДАНИЕ НА „МИСЪЛЬ“ 1908

První vydání sbírky Idyly Petka Todorova z roku 1908 s autogramem

Първото издание на „Идилии“ на Петко Тодоров от 1908 г. с автограф

Художественото описание на пленителни гледки и селски пейзажи служи не толкова за конкретизиране на мястото и времето, колкото като декор за разгръщането на сюжета, отразяващ проблемите на личностната идентичност, сблъсъка с традицията и динамичните промени в обществото, което постепенно се отърсва от патриархалните отживелици.

Вътрешната неудовлетвореност на героите на Тодоров произтича от трагизма на житейската им предопределеност. Макар и да е надарен с „ум и сръчки“, с „крепки крила на духа“, човек не може „вън от себе си да излезе“, съдено му е „в кожата си да се пражи... и пак ветрове да гони“ (вж. програмната идилия „Орисници“, Тодоров 2003: 6). Именно това съдбовно, неразрешимо противоречие между материя (тяло) и дух (душа) е причина за вечното раздвоение и безпокойство у романтическия герой (Černý 2021: 2).

В идилиите си Петко Тодоров вгражда собствената си крилата душевност, своите блянове и копнежи, своето светоусещане и пиетет към изкуството. За жалост, болестта преждевременно покосява творческия му полет. Петко Тодоров умира от туберкулоза на 14 февруари 1916 г. в санаториум в Швейцария. Пет години по-късно тленните му останки са пренесени в България.

Seznam použité literatury / Цитирана литература

Ракьовски 2008: Ракьовски, Цв. Образът на автора и образите на езика. Петко Ю. Тодоров (1879 – 1916). // *Електронно списание LiterNet*, 20.12.2008, № 12 (109). <https://liternet.bg/publish4/crakiovski/p_todorov.htm>.

Сивриев 2009: Сивриев, С. Модерното повествование в идилиите на Петко Тодоров. // *Литературен свят,* 2009, № 6. <https://literaturensviat.com/?p=6865>.

Тодоров 2003: Тодоров, П. Ю. *Идилии*. София: Изд. „Захарий Стоянов“, 2003.

Черни 2014: Черни, М. Петко Юрданов Тодоров и Чехия. // Пенчев, Б., А. Истаткова-Иванова (съст.). *Трети международен конгрес по българистика, 23 – 26 май 2013 г.* Секция „Българска литература“. Подсекция „Българската литература в европейски и световен контекст“. Том 18. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2014, 13 – 34.

Янев 2015: Янев, К. Модерната идилия на Петко Тодоров. // *Littera et Lingua*. Електронно списание за хуманитаристика, 2015, т. 12, № 1 – 2. <https://naum.slav.uni-sofia.bg/lilijournal/2015/12/1-2/kjanev>.

Černý 2018: Černý, M. České kontury první generace bulharské moderny. // *Slavia* 87, 2018, č. 1–3, 45–108.

Černý 2021: Černý, M. *Petko Jurdanov Todorov (1879–1916)* [rukopis přednášky]. Praha, 2021, 8 s.

Hronková 1983: Hronková, D. [dh]. Literární kruh Mysl. // Vlašín, Štěpán (ed.). *Slovník literárních směrů a skupin*. 2., dopln. vyd. Praha: Panorama, 1983, 143–144.

Nováková 1978: Nováková, L. Todorov, Petko Jurdanov. // Dorovský, I. (ed.). *Slovník spisovatelů: Bulharsko*. Praha: Odeon, 1978, 434–435.

Todorov 1914: Todorov, P. J. Tulák [Несретник]. Přel. K. Handzel. // 1000 nejkrásnějších novel světových spisovatelů. Sv. 55. Praha 1914, 71–94.

Todorov 1947: Todorov, P. J. Guslarova matka [Гусларева майка]. Přel. Olga Bakardžieva-Baxová. // *Rudé právo* 28, 1947, č. 239, 3, 12. 10.; též *Svobodná země* 5, 1949, č. 45, 714, 6. 11.

Todorov 2024a: Todorov, P. J. *Samorost* [Нехранимайка]. Přel. Jiří Černý a Marcel Černý. [rukopis].

Todorov 2024b: Todorov, P. J. *Nad kostelem* [Над черкова]. Přel. Marcel Černý [rukopis].

Vilinskij 1933: Vilinskij, S. G. *Petko Jur. Todorov (život a dílo)*. Brno: Filosofická fakulta, 1933.



Plovdiv dnes: výhled na Mládežnický kopec

Пловдив днес: изглед към Младежки хълм



Dr. Konstantin Jireček, 1874

Д-р Константин Иречек, 1874



Nikola Michajlov
Portrét spisovatele Petka Todorova, 1908

Никола Михайлов
Портрет на писателя Петко Тодоров, 1908





Dom humoru a satiry, Gabrovo

Дом на хумора и сатирата, Габрово

Szegedi Tudományegyetem

KÖZÉP-EURÓPA ÉS A RILAI KOLOSTOR

BANSKO – RILA KOLOSTOR – SZÓFIA – VELIKO TARNOVO



БАНСКО – РИЛСКИ МАНАСТИР – СОФИЯ – ВЕЛИКО ТЪРНОВО

СРЕДНА ЕВРОПА И РИЛСКИ МАНАСТИР

Сегедски университет

A CSAPAT TAGJAI

Témavezetők:
Dr. Grigor Grigorov, Dr. Farkas Baráthi Mónika

Résztvevő hallgatók:
Stefan Németh, Senad Emra

ÚTVONALTERV ÉS KONCEPCIÓ

Az útvonal Rilai Szent Iván ereklyéinek útját követi – összeköti az ereklyék három történelmi tartózkodási helyét a középkori bolgár állam területén belül, valamint kapcsolatot teremt az egyetlen helyszínnel, ahol az ereklyék Bulgárián kívül is megfordultak – Esztergom városával, amely a középkori Magyarország szellemi fővárosa volt. A szent ereklyéinek vándorlása a Rilai kolostor, Szófia és Veliko Tarnovo között egyfajta szellemi és kulturális kapcsolatként értelmezhető Közép-Európával, különösen Magyarországgal. A helyszínek (toposzok) európai folyamatok összefüggésében kerülnek bemutatásra, valamint olyan személyekkel és jelenségekkel való kapcsolataik révén, amelyek a Rilai kolostort a középső Duna-vidék kulturális területéhez kapcsolják.

Az első helyszín Banszko városa, Toma Visanov Molera festő szülőhelye. Toma Visanov Magyarországon tanult, majd a Rilai kolostorban dolgozott. A második helyszín maga a Rilai kolostor, amelynek történelmi korszakai és európai kapcsolódásai kerülnek ismertetésre az előadás során. A harmadik helyszín Szófia. A város a XVI. századi szófiai vértanúk életrajzain keresztül kerül bemutatásra, melyek megőrizték a város európai történelemben betöltött szerepének emlékét. A negyedik helyszín Veliko Tarnovo, ahol az előadás a Második Bolgár Cárság egyetemes középkori kultúráját tárja fel.

„Közép-Európa és a Rilai kolostor” egy olyan tematikus útvonal, amely a bolgár területeken belül kívánja bemutatni az ókor, a középkor és a bolgár nemzeti újjászületés korának szellemi folytonosságát. Emellett célja, hogy feltárja a Rilai kolostor történelmi, irodalmi és művészeti kapcsolatát Európával.

HELYSZÍN:
IKONMÚZEUM,
BANSZKÓ

NÉMETH STEFÁN

BANSZKÓ ÉS MAGYARORSZÁG TOMA VISANOV ÉS NEOFIT RILSZKI ÉLETÉBEN

Történelmi okokból Magyarország nem rendelkezik tengerrel és magas hegyekkel. Többek között lehet, hogy ezért Bulgária a tengerpartjával és a magas hegyeivel jól ismert és kedvelt úticél a magyarok számára. Napjainkban Banszkó városa ilyen tekintetben kiemelkedő. Ez az elismerés a híres síközpontjainak köszönhető, amelyek az osztrák és az olasz Alpokban található síközpontokkal vetekednek.

ЕКИП

Научни ръководители:
д-р Григор Григоров, д-р Моника Фаркаш Барати

Участници:
Стефан Немет, Сенад Емра

КОНЦЕПЦИЯ НА МАРШРУТА

Маршрутът следва пътя на мощите на св. Иван Рилски – обединява трите местонахождения на мощите в границите на българската средновековна държава, като прави връзка и с единственото място на пребиваване на мощите извън България – град Естергом, духовната столица на средновековна Унгария. Странстването на тялото на светеца в Рилския манастир, София и Търново се осмисля като духовна връзка със Средна Европа и конкретно с Унгария. Топосите се разглеждат в контекста на европейските процеси и в контактите им с личности и явления, които свързват Рилския манастир с културната територия на средния Дунав.

Първият топос е град Банско, родно място на Тома Вишанов Молера – зограф, обучен в Унгария и работил след това в Рилския манастир. Вторият топос е самият Рилски манастир, а в беседата се разглеждат етапите на неговото съществуване в контекста и във връзката му с Европа. Третият топос е София. Град София се представя чрез житията на Софийските мъченици от 16 век и съхранената в тях памет за мястото на града в Европейската история. Четвъртият топос е Велико Търново и в беседата за него се представя изградената универсална средновековна култура на Второто българско царство.

„Средна Европа и Рилският манастир“ е маршрут, който има за цел да открои духовната приемственост между Античността, Средновековието и Възраждането в границите на българската територия, както и да посочи исторически, литературни и художествени връзки на Рилския манастир с Европа.

ТОПОС:
МУЗЕЙ НА ИКОНАТА, БАНСКО

СТЕФАН НЕМЕТ

БАНСКО И УНГАРИЯ В ЖИВОТА НА ТОМА ВИШАНОВ И НЕОФИТ РИЛСКИ

Преводач: д-р Григор Григоров

Днешните унгарци са лишени от излаз на море и на висока планина, ето защо България със своето крайбрежие и с високите си планини е добре известна и предпочитана за туризъм страна. За съвременните маджари Банско е един от най-добрите ски курорти, който не отстъпва на тези в Австрийските и Италианските Алпи.

A Pirin-hegység alpesi terepével kiváló lehetőségeket kínál mind a téli, mind a nyári turizmus számára. A kíváncsibb utazók számára Banszkó gazdag építészeti és kulturális örökséggel is büszkélkedhet, amely közvetve kapcsolódik a magyar és a közép-európai kulturális térhez. Ezt a kapcsolatot a bolgár nemzeti megújulás két olyan alakjának életén keresztül tárjuk fel, akik mindketten Bánszkóban születtek, és akiknek sorsa összefonódott a Rilai kolostorral.

A bolgár nemzeti megújulás időszakában (18–19. század) Banszkó jelentős gazdasági és kulturális fellendülést élt át, és a korabeli bolgár kultúra, kereskedelem és kézművesség egyik fontos központjává vált. Bár lakói falunak tekintették, a település fejlődésében felülmúlta a többi települést, és hamarosan várossá nőte ki magát, amely kereskedelmi és kézműves központként honosodott meg, köszönhetően stratégiai fekvésének az Oszmán Birodalom, Közép-Európa és Oroszország közötti fontos kereskedelmi útvonalakon. A „Banszkáli" néven ismert helyi kereskedők fával, gyapjúval, szövetekkel és kézműves termékekkel kereskedtek, és egészen Bécsig, Budapestig és Szalonikiig eljutottak. Olyan kézműves mesterségek fejlődtek ki, mint a gajtanosság (gyapjúzsinor készítése), az abadzsi (ruhakészítés) és a szőnyegkészítés, amelyek hozzájárultak a helyi lakosság gazdagságához.

A Rodope-hegységtől nyugatra, a fenséges Rilától délre és a Pirin-hegység lábánál terül el a gyönyörű Razlogi-medence. A helyet havas telek és napsütéses nyarak jellemzik. Ebben a hegyvidéki térségben fejlődött ki egy sajátos bolgár nemzeti megújuláskori építészet, amely leginkább Banszkó városában maradt fenn. A banszkói házak magas kőfalakkal körülvett belső udvarokkal rendelkeznek, amelyeket szintén magas falak öveznek. Az udvarok viszonylag kicsik, de jól védettek a széltől, ugyanakkor nyitottak a fény felé. Az utcák szűkek és rövidek, szabálytalanul kanyargó vonalaikkal labirintust alkotnak, amelyben egy idegen könnyen eltévedhet. Minden banszkói háznak nemcsak az utcára nyíló kapuja van, hanem egy kisebb átjárója is a szomszédos udvarok felé. A városban a 18. század végén és a 19. század elején épült házak építészeti stílusa sajátos jegyeket hordoz, amelyek máshol az országban nem találhatók meg. A plovdivi bolgár nemzeti megújuláskori házakkal ellentétben, amelyek inkább reprezentatívak, vagy a rodopi házakkal szemben, amelyek monumentálisak és díszítés nélküliek, a banszkói ház erődszerű. A tipikus helyi megerősített házat kőkerítés övezi, kapuja pedig masszív fából készült. A falakat faragott kövekből rakták, amelyeket fa övek szorítanak össze. A tehetősebb házak kétszintesek, és nagy nyitott csárdák (fedett faerkélyek) díszítik őket, amelyek vagy az egész épületet körbefogják, vagy annak homlokzatán helyezkednek el.

Az épület alsó szintjén található a gazdasági rész: az állatok ólja (ún. „podnik"), a téli élelmiszertároló raktár, sőt a módosabb házak esetében egy bolt vagy kocsma is. A második szinten helyezkednek el a lakóhelyiségek. A központi tér itt a csárda, amely egyben összeköti a belső szobákat és a kertbe vezető külső fa lépcsőket. A nyári hónapokban a család itt töltötte az idejét: itt étkeztek, pihentek délután, és itt fogadták nem hivatalos vendégeiket. A banszkói házak csárdái mindig a belső udvarok felé nyílnak, így védettek a kíváncsi tekintetek elől. Az ódon banszkói házak elengedhetetlen részei a rejtekhelyek is, ezek falba vagy padlóba rejtett kis üregek, amelyekben szükség esetén több ember is elbújhatott. Összességében a régi banszkói házak biztonságot és védelmet sugároznak lakóik számára. A banszkói építészet megőrizte a helyi kézműves mesterségeket is, mint például az ikonfestészet, a fafaragás és az építőmesterség. A városban számos építészeti emlék maradt fenn, például a Szirlesztov-ház és a Zehtindzsijev-ház.

Планината Пирин със своя уникален релеф предлага една отлична възможност както за зимен, така и за летен туризъм. За по-любознателните туристи град Банско предлага богато архитектурно и културно наследство, което косвено е свързано и с унгарските земи, и с културното пространство на Средна Европа. Тук ще представим двама български възрожденци, родени в Банско, повлияни от европейската култура и свързали живота си с Рилския манастир.

През Възраждането (XVIII – XIX в.) град Банско преживява значителен икономически и културен подем, превръщайки се в един от важните центрове на българската възрожденска култура, търговия и занаяти. Макар че от своите жители селището се възприема по-скоро като село, по своето развитие то превъзхожда околните селища и бързо прераства в град, който благодарение на стратегическото си разположение по важните търговски маршрути между Османската империя, Централна Европа и Русия се утвърждава като търговски и занаятчийски център. Местните търговци, известни като „банскалии", търгуват с дървен материал, вълна, тъкани и занаятчийски изделия, като достигат до Виена, Будапеща и Солун. Развиват се занаяти като гайтанджийство (производство на вълнени ширити), абаджийство (производство на дрехи) и килимарство, които допринасят за финансовото благополучие на населението.

На запад от Родопите, на юг от Рила и в полите на Пирин е разположена Разложката котловина. Мястото се отличава със снежни зими и слънчеви лета. В това планинско поле се е развила специфична българска възрожденска архитектура, съхранена най-добре в Банско. Къщите са с високи каменни зидове, обърнати към вътрешни дворове, опасани с високи стени. Дворовете са сравнително малки, но са много добре защитени от вятъра и отворени към светлината. Улиците са тесни и къси, в неправилни начупени линии образуват лабиринти, в които всеки външен човек лесно би се изгубил. Всяка къща в Банско, освен врата към улицата, притежава и миниатюрна порта към съседен двор. Архитектурният стил на всички къщи, строени в градчето в края на XVIII и началото на XIX век, се отличава със специфични особености, които не се откриват никъде другаде в страната. За разлика от възрожденските къщи в Пловдив, където архитектурата е по-скоро представителна, или родопските къщи, които са монументални и без украса, банската къща е тип крепост. Типичната местна укрепена къща е оградена с каменни огради, а вратите ѝ са от солидно дърво. По-богатите къщи са разгърнати на два етажа, притежават голям открит чардак, който обикаля или цялата къща, или е разположен от край до край на лицето на сградата.

На долния етаж на къщата се намират подникът (помещението за животните), складът със зимнината, а в някои от по-богатите домове е разположен също така дюкян или кръчма. На втория етаж са жилищните помещения, а централно място там заема чардакът – своеобразното разделително пространство, което свързва стаите с двора с външни дървени стълби. На чардака домакинството прекарва времето си през летните месеци. Там домакините са се хранели, почивали са следобед и са посрещали неофициалните си гости. Чардаците на банските къщи са ориентирани към вътрешните дворове и по този начин са защитени от външни погледи. Обичайно в къщите е имало и скривалища – замаскирани в стената или пода малки помещения, в които успешно може да се укрият няколко човека. Старите къщи на Банско създават усещане за сигурност и защита на своите обитатели, а чрез архитектурата са съхранени художествените приложни занаяти на местното население – трудът на зографи, дърворезбари, майстори строители и др.

A legérdekesebb azonban a Veljanov-ház, amely egy híres fafaragó család nevét viseli. Az épület a 17. században épült, de a 19. század második felében díszítették ki. Benne gazdag fafaragások, festett falak és mennyezetek találhatók, amelyek értékes vizuális forrásai a nemzeti megújulás korabeli bolgárok érdeklődésének, kultúrájának és értékrendjének. (Кратка история 1965, с. 308-317)

A fejlett kereskedelem és a banszkóiak zarándokutazásai megteremtették a feltételeket az értékrend változásához és az új kulturális horizontok felé való nyitáshoz. Jelentős szerepet játszott ebben a sajátos helyi építészet is, amely biztonságérzetet nyújtott. Ilyen körülmények között alakult ki Banszkóban egy sajátos nemzeti megújuláskori iskola, amelyet a felvilágosodás eszméi inspiráltak. Ebben a környezetben születtek és nevelkedtek Toma Visanov, ismertebb nevén Molera, valamint Nikola Benin, aki szerzetesként Neofit Rilszki néven vált ismertté.

A bánszkói ikonfestő, Toma Visanov a korabeli bolgár művészet egyik legeredetibb személyisége. Mi milyen érvénnyel mutatjuk be Toma Visanov személyiségét a „Festői Bulgária" projektben? A régi keresztény kultúra szinkretikus jellegének megértéséből indulunk ki, amely szerint a kép és a szó egyetlen egészet alkot. Az ikonfestők nem szabad képeket festenek, hanem szövegeket vizualizálnak. Az óbolgár kultúra ősatyjai, az Egyenlő Apostolok, Szent Cirill és Metód, mint tudjuk, az ábécé, a grafikus jelek szerzői. A glagolita ábécé az óbolgár hangok mélyen szemiotikus és evangéliumi értelmű megjelenítése. Az írónak ezt a felfogását a nyelv is megőrzi. Az ikont nem festik, hanem írják. Bár Toma Visanovtól nem maradt ránk irodalmi szöveg, nagyban hozzájárult ahhoz, hogy Bulgária ma is „képszerű" legyen.

Toma Visanov a banszkói festőiskola megalapítója. Életéről nem sokat tudunk. Életrajzának kutatói megjegyzik, hogy a róla szóló legtöbb információ szájhagyomány útján maradt fenn. Az, amit biztosan tudunk róla, a Molerov család családi hagyományaiból származik. Feltételezések szerint a banszkói festészet mestere körülbelül 1750-ben született. A 18. század második felében Banszkó lakói már kiépített kereskedelmi kapcsolatokat ápoltak Közép-Európával. Banszko kapcsolódott azokhoz az útvonalakhoz, amelyek az Égei-tengert kötötték össze a nagy kereskedelmi és kulturális központokkal. A legjelentősebb ilyen központ Bécs volt. Abban az időben a bolgár nyelvjárásokban a várost magyar nevén – Bécs – említették. Így nevezték nemcsak a magyarok, hanem a szerbek is. Bécsben bolgár kereskedelmi irodák működtek. Banszkó és Bécs kapcsolatát drága és értékes tárgyak nevei is tanúsítják, mint például a „bécsi sál" („бачка шамия") vagy a „bécsi doboz" („бачка кутия"), amelyek még ma is megmaradtak a banszkóiak nyelvhasználatában (Василиев 1969, с. 5).

Egy bécsi kereskedelmi út során a kereskedők magukkal vitték a fiatal Tomát is. A családi hagyomány szerint az utódok színes képet festenek róla: „Amikor Toma elindult a kereskedőkkel, akik pamutkötegeket szállítottak Bécsbe, az út során a pihenők alatt botjával lovakat rajzolt a földre, amelyek kötegeket vittek a hátukon. A kereskedők, amikor ezt látták, megértették, hogy a fiúból nem lesz sem kereskedő, sem karaván vezető, amilyennek apja szánta, hanem tudós ember." (Василиев 1969, с. 7)

Nem tudni pontosan, hol tanult Toma Visanov. Feltételezhető, hogy Bécsben, ahonnan a „moler" beceneve is származik – a német „Maler", azaz „festő" szóból. A kutatók nem találták nevét sem a Bécsi Képzőművészeti Akadémia, sem a városi vagy rendőrségi archívumok anyagai között. A Molerov-család hagyományaiban olyan megerősítetlen szóbeli állítások is fennmaradtak, hogy esetleg Olaszországban tanult. Ami azonban bizonyos:

Известни и запазени до днес образци на местната архитектура са Сирлещовата къща, Зехтинджиевата къща. Най-интересна е Веляновата къща, носеща името на известен род дърворезбари. Къщата е строена през XVII век, но е украсена втората половина на XIX век. В нея се откриват дърворезби, изрисувани стени и тавани, които са ценен визуален източник за интересите, културата и ценностната система на възрожденските българи (Кратка история, 1965, с. 308 – 317)

Развитието на търговията и поклонническите пътувания на банскалии създават условия за промяна на ценностите и за отваряне към нови културни хоризонти. В Банско се формира собствена възрожденска школа, вдъхновена от идеите на Просвещението. В такава среда са се родили и израснали Тома Вишанов, известен с прозвището си Молера, и Никола Бенин, известен с монашеското си име Неофит Рилски.

Иконописецът Тома Вишанов е един от най-интересните български творци от епохата на Ранното възраждане. Защо представяме личността на Тома Вишанов в проекта „Живописна България"? Следвайки идеята за синкретичност на старата християнска култура, според която образът и словото съставляват единно цяло, зографите не рисуват свободни образи, а визуализират текстове. Създадената от св. св. Кирил и Методий глаголица е семиотична и евангелски осмислена визуализация на праславянската фонетична система и в този контекст се пази и до днес разбирането за книжовника като зограф и на зографа като художник. Това разбиране на зографа като книжовник се пази и от езика и до днес. Икона не се рисува, тя по смисъла на българския идиом „се пише". Макар и да нямаме литературен текст, оставен от Тома Вишанов, той е допринесъл значително днешна България да бъде истински живописна.

Тома Вишанов е основател на Банската живописна школа. За неговия живот не се знае много. Изследователите на биографията му посочват, че повечето информация за него е събирана по устен път, събирано от семейните предания на фамилията Молерови. Предполага се, че е роден около 1750 г. През втората половина на XVIII век банскалии вече имат изградени търговски отношения със Средна Европа. През Банско минава пътят, който свързва Егейско море с големите търговски и културни центрове. Най-значим такъв център е Виена. По това време в българските говори се употребява унгарското име на града – Беч. По този начин го наричат не само унгарците, но и сърбите. Във Виена съществуват български търговски кантори. Връзките на Банско с Виена са засвидетелствани от имената на скъпи ценни предмети като „бачка шамия", „бачка кутия", които се пазят в говора на банскалии (Василиев 1969, с. 5).

В едно търговско пътуване до Виена, заедно с търговците е взет и младият Тома. Семейните предания, оставени от неговите наследници, дават следната информация: „Когато Тома тръгнал с керванджиите, които пренасяли вързопи с памук за Беч, по пътя по време на почивките с пръчка рисувал по земята коне, натоварени с вързопи. Керванджиите, като видели това, разбрали, че от момчето не ще излезе търговец или керванджия, за какъвто го готвил баща му, а учен човек." (Василиев, 1969, с. 7).

Къде точно е школувал Тома Вишанов, не е известно. Предполага се, че е учил във Виена, откъдето идва и прякорът му „молер". От немската дума Maler, в превод „художник". Изследователите не откриват неговото име нито в архивите на Виенската академия на изкуствата, нито в общинските и полицейските архиви. Сред семейните предания на Молерите има устни непотвърдени твърдения, че той е учил в Италия. Но това, което със сигурност се изтъква, е, че той е формиран художник под влиянието на барока и рококото (Генова, 2009, с. 16).

képzett művészként a barokk és rokokó hatása alatt formálódott (Генова 2009, с. 16). Említésre méltó, hogy a szegedi Szent Miklós szerb templom, a Mürából való oltárfestése 1761-ben készült, és rokokó stílusban. A városban jelentős szerb közösség élt, akik az 1690-es és 1739-es nagy szerb vándorlások során telepedtek le. Szeged Csongrád vármegye központja. Ugyanebben a vármegyében még öt szerb templom épült ugyanabban az időszakban. Másrészt minden egyes magyarországi szerb kisebbségben mindig élt néhány bolgár család is. A bolgár és szerb nyelv közelsége, valamint a közös vallás lehetőséget teremtett a közvetlen, problémamentes kapcsolatokra. Csongrád egy dél-magyarországi vármegye, ahol nagy valószínűséggel megfordultak és meg is szálltak a banszkói kereskedők.

A legújabb kutatások szerint Visanov nagy valószínűséggel Karlócában is tanult, egy olyan városban, ahol aktív ortodox lakosság élt az akkori Habsburg Birodalom területén, mely napjainkban Szerbiába része (Генова 2009, с. 17–18). Ebben a városban tartózkodott 1758-ban Paiszij Hilendarszki is, akiről felesleges részletesen szólni. Csak megemlítjük, hogy Paiszij a Toma Visanov szüleinek nemzedékéhez tartozott. Egy kis városban, mint Banszko, a rokoni és szomszédi kapcsolatok szorosan összefonódnak, így egyáltalán nem elképzelhetetlen, hogy a fiatal Toma éppen ezeknek a kapcsolati hálóknak köszönhetően került Karlócába. Minden kutató egyetért abban, hogy Visanov elsajátította a barokk esztétikát. A barokk egy művészeti stílus, amely a 16. század végén keletkezett Európában. Jellemzői a drámai kompozíciók, telített színek, a fény és árnyék játéka, valamint az erős érzelmi hatás. Visanov ezeket a barokk elemeket ötvözte a hagyományos ortodox kánonokkal, egy egyedi stílust teremtve, amely új kifejezőerőt hozott a bolgár ikonfestészetbe. A banszkói művész munkáin erőteljesen érződik az ortodox barokk festészet hatása, amely az Habsburg Birodalom ortodox közösségeiben volt elterjedt. Ezek a közösségek jól integrálódtak a birodalomba, és követték a világi művészet fejlődésének tendenciáit. Toma Visanov egyik legismertebb ikonja a „Áldást osztó Krisztus". Ez egy kisebb méretű másolata annak az ikonnak, amelyet a szerb barokk festőiskola legjelentősebb képviselője, Teodor Kračun festett (Попова 1990, с. 41).

Több olyan hely is van Magyarországon, ahol korábban csak feltételezték, ma azonban már bizonyított, hogy Toma Visanov ott dolgozott. Az egyik ilyen hely a budakalászi Gábriel arkangyal ortodox templom, amely 1752-ben épült. A templom ikonosztáza 38 képből áll, négy sorban elrendezve. Mint az a régi mesterek művészetében gyakran előfordul, ezek az alkotások nincsenek aláírva, és nincs egyértelmű bizonyíték az alkotók személyére.

Nem lehet biztosan tudni, melyik ikon melyik festő vagy tanítvány keze munkája. Visanov hozzátartozását a 18. század második felében Magyarországon dolgozó mesterek köréhez a képek összehasonlítása bizonyítja. Olyan konkrét ikonok, amely Olyan konkrét ikonok, amelyek ma különböző bolgár múzeumokban találhatók, erős hasonlóságot mutatnak azokkal az alkotásokkal, amelyeket a budakalászi templomban dolgozó mesterek készítettek. Egy másik ilyen templom, ahol Visanov művészetének nyomai felfedezhetők, a budapesti „Mennybemenetel" ortodox templom a Petőfi téren (Над 2009, с. 47–55).

Toma Visanov Bulgáriába való visszatérésének pontos éve sem ismert. Tudjuk azonban, hogy 1798-ban a Rilai kolostor Szent Lukács remetelakjában dolgozott. Ebben a templomban ismerhető fel leginkább a művész stílusa. A tőle festett jelenetek barokk stílusúak. Az angyalok, amelyeket Toma Visanov festett, nagy élénk szemekkel, kis szájakal és piros orcákkal rendelkeznek – ezek a barokk esztétika jegyei.

Важно е да се отбележи, че олтарната живопис на сръбската църква в Сегед „Св. Николай Мирликийски" е завършена в 1761 г. и е изпълнена в стил рококо. В града има значителна сръбска общност, която се е появила след големите преселения на сърбите от 1690 и 1739 г. Сегед е главен град на областта Чонград. В тази област има още пет сръбски църкви, издигнати по същото време. От друга страна, във всяко от сръбските малцинства в Унгария винаги е имало и по няколко български семейства. Близостта на българския език със сръбския и общото вероизповедание създават условия за близост и безпроблемно общуване. Чонград е област, разположена в Южна Унгария, където с голяма вероятност може да се твърди, че са преминавали и отсядали банските търговци.

Последните проучвания сочат, че Вишанов най-вероятно се е школувал в Сремски Карловци – град населен с активно православно население на територията на тогавашна Австрийска империя, днес в Сърбия (Генова, 2009, с. 17 – 18). В същия град през 1758 г. е пребивавал Паисий Хилендарски. Интересно е да отбележим, че Паисий е връстник на поколението на родителите на Тома Вишанов. В малко градче като Банско роднинските и съседските връзки са силно преплетени и никак не е невъзможно младият Тома да се е оказал в Сремски Карловци и поради мрежите от контакти, които банскалии са изградили там. Всички изследователи са единодушни, че Вишанов е усвоил бароковата естетика. Възникналият в края на XVI век в Европа стил „барок" се характеризира с драматични композиции, наситени цветове, игра на светлината и сянката и силно емоционално въздействие. Вишанов съчетава бароковите елементи с традиционните православни канони, създавайки уникален стил, който донася нова изразителност в българската иконопис. Творбите на банския художник показват силно влияние на православната барокова живопис на православните общности на Хабсбургската империя. Една от най-известните икони на Тома Вишанов е „Благославящият Христос". Тя е умалено копие на икона, изографисана от най-видния представител на сръбската барокова живописна школа Теодор Крачун (Попова, 1990, с. 41).

Има няколко места в Унгария, за които в по-ранни години се е предполагало, а сега вече е установено, че е работил Тома Вишанов. Едно от тях е православната църква „Архангел Гавраил" в Будакалас, която е построена в 1752 г. Иконостасът в Будакалас се състои от 38 изображения, разположени в 4 реда. Както често се случва в изкуството на старите майстори, творбите не са подписани и няма категорични доказателства за авторството на произведенията.

Не е съвсем сигурно коя икона е дело на конкретен зограф и коя е произведение на негов ученик. Принадлежността на Вишанов към унгарски кръг от майстори през втората половина на XVII век в Унгария се доказва чрез съпоставяне на образи. Икони, изработени от него и намиращи се днес в различни музеи на България, показват силни прилики и сходства с творбите на художниците, наети да работят в Будакалас. Друга подобна църква, където се откриват художествените следи на Вишанов, е православният храм „Успение Богородично" на площад „Петьофи" в Будапеща (Над, 2009, с. 47 – 55).

Точната година на завръщането на Вишанов в България не е известна. Знае се обаче, че през 1798 г. зографът е нает да работи в постницата „Свети Лука" на Рилския манастир. В тази църква в най-голяма степен се разпознава художественият стил на художника. Изписаните от него сцени принадлежат на бароковата живопис. Ангелите, нарисувани от Тома Вишанов, имат големи живи очи, малки уста и розовина по бузите – атрибути на бароковата естетика.

Feltételezhető, hogy Visanov ezen festési technikája nem nyerte el a szerzetesi közösség tetszését, amely valószínűleg túl „katolikusnak" ítélte a freskókat. Ugyanebben az évben egy másik ikonfestőt hívtak Athosz hegyéről, hogy befejezze a templom festését (Генова 2009, с. 18).

1803-ban Visanov Szeresz városában dolgozott, amely szintén kapcsolatban állt a banszkóiak kereskedelmi tevékenységével. 1808-ban ikonokat festett a banszkói temetői templom számára, amely a Szűz Mária elszenderülése nevet viseli. Legnagyobb megrendelése, és egyben legteljesebb, épségben fennmaradt alkotása a Szűz Mária oltalma templom, a Rilai kolostor Szent Lukács remetelakjában, amelyet 1811-ben festett ki. A templom kifestésénél két segítője is volt. Az egyik a fia, Dimitar. A másik a fia barátja, a fiatal banszkói Nikola Benin, a későbbi Neofit Rilszki atya (Василиев 1965, с. 487).

Bár Visanov igyekezett ötvözni a nyugati stílust az ortodox kánonokkal, sok műve nem talált kedvező fogadtatásra, sőt, egyes egyházi körök elutasították azokat. Ő, fiával és unokájával együtt az egyetlenek azok közül a bolgár újjászületés kori zográfok közül, akik olajtechnikát használtak. A banszkói festőiskola stílusát gazdag ornamentika és precizitás jellemzi, amelyeket a nyugati hagyományok inspiráltak, valamint élénk és élethű arckifejezések, amelyek eltérnek a posztbizánci ábrázolások merevségétől. A fény és perspektíva, melyek a barokk művészetre jellemzőek, fontos szerepet kapnak műveiben. Bár ikonja nincs aláírva, alkotásai felismerhetők a szokatlanul kifejező arcok, az élénk színek és a bonyolult díszítő elemek alapján, amelyek élettelibbé és realisztikusabbá teszik a képeket. Toma Visanov úttörő volt a maga korában, de munkásságát kortársai gyakran nem értették meg, sőt alábecsülték. A műveihez és halálának időpontjához kapcsolódó pontos adatok hiánya számos kérdést vet fel. Még unokája, Simeon Molerov sem hagyott részletes adatokat nagyapjáról, annak ellenére, hogy felnőttkort ért meg. Művei gyakran egyszerűen a banszkói iskolához kötődnek, anélkül, hogy pontos szerzőséget lehetne megállapítani (Генова 2009, с. 27–38). Toma Visanov művészeti eredményei összhangban vannak a bolgár festészet fejlődésének általános, de akkor még nem tudatos tendenciáival. Az akkori bolgárok elvárásaihoz és ízléséhez azonban ezek a művek túl korán jelentek meg (Попова 1990, с. 41). Véletlen vagy sem, napjainkban a Szűz Mária oltalma templom a Szent Lukács remetelaknál csak korlátozottan látogatható turisták és zarándokok számára, azaz állandóan zárva van. Visanov a festészet iránti szeretetét továbbadta fiának, akit Dimitar Molerov néven ismerünk. Nem tudni, hogy volt-e Toma Visanovnak másik fia.

Dimitar Molerov másként viszonyult a művészethez: nála megfigyelhető a későbizánci festészeti hagyományokhoz való visszatérés, valamint a barokk stílus elkerülése. Dimitar Molerov maga is továbbadta művészi tudását fiának, Simeon Molerovnak. Az apa és fia – Dimitar és Simeon – figyelemre méltó freskókat hagytak hátra a Rilai kolostorban. A Molerov család negyedik nemzedékének zográfja Georgi volt, Simeon fia, aki fiatalon meghalt, és nem hagyott mély nyomot a banszkói iskolában (Василиев 1969, с. 77–78).

Banszko városa a már említett Nikola Benin szülőhelye. Ő európai léptékű személyiség, kortársaihoz mérhető európai szinten, valamint a Rilai kolostor egyik apátja – Neofit Rilszki (1793–1881). Kiemelkedő bolgár egyházi személyiség, felvilágosító és festő. Nikola Poppetrov Benin néven született Banszkóban, majd Neofit nevet vett fel, amikor szerzetesként megnyírták a Rilai kolostorban. Sokrétű tevékenysége révén Neofit Rilszki jelentős érdemeket szerzett a bolgár oktatásban.

Предполага се, че тази техника на рисуване, която използва Вишанов, не е допаднала на монашеското братство, което най-вероятно е оценило стенописите като твърде „католически“. Още същата година е поканен друг зограф от Света гора, който да довърши храма (Генова, 2009, с. 18) .

През 1803 г. Вишанов работи в Серес, град, който също е свързан с търговските контакти на банскалии. През 1808 г. той изписва икони за гробищната църква „Успение Богородично“ в град Банско. Най-голямата поръчка и цялостен запазен паметник на зографа е църквата „Покров Богородичен“ при постницата „Св. Лука“ на Рилския манастир, изографисана през 1811 г. При изографисването на църквата Вишанов е имал двама помощници – сина му Димитър и приятел на сина му, младият тогава банскалия Никола Бенин, бъдещ отец Неофит Рилски (Василиев, 1965, с. 487).

Макар да се стреми да съчетае западния стил с православните канони, много от творбите на Вишанов не са добре приети и дори срещат неодобрение от църковните среди. Той, заедно със сина и внука си, са единствените възрожденски зографи, които използват маслена техника. Стилът на Банската художествена школа се отличава с богата орнаментика и прецизност, вдъхновени от западните традиции, както и с живи и реалистични изражения на лицата, които се различават от строгостта на поствизантийските образи. Светлината и перспективата, характерни за бароковото изкуство, заемат важно място в неговите творби. Въпреки че иконите му не носят подпис, те се разпознават по необичайно изразителните лица на персонажите, наситените цветове и сложните декоративни елементи, които придават на изображенията повече жизненост и реалистичност. Тома Вишанов е бил новатор за времето си, но неговото творчество често е оставало неразбрано и подценено от съвременниците му. Липсата на точни сведения за неговите произведения и датата на смъртта му пораждат редица въпроси. Дори внукът му, Симеон Молеров, който достига до зряла възраст, не оставя детайлни сведения за дядо си. Често неговите творби се свързват с Банската школа като цяло, но без ясно приписване на авторството (Генова, 2009, с. 27 – 38). Резултатите в изкуството, постигнати от Тома Вишанов, са в унисон с общите, но още неосъзнати тенденции на развитие на българската живопис. За тогавашните очаквания и вкусове на българите обаче те се появяват твърде рано (Попова, 1990, с. 41). Случайно или не, в наши дни църквата „Покров Богородичен“ при постницата „Св. Лука“ е с ограничен достъп за туристи и поклонници, т.е. постоянно заключена. Вишанов предава любовта си към живописта на своя син, който е известен с името Димитър Молеров. Имал ли е Тома Вишанов други синове, не е известно.

Димитър Молеров е зограф с различно чувство за изкуството. При него се наблюдава завръщане към късновизантийската традиция на изографисването и отбягване на бароковата стилистика. От своя страна, Димитър Молеров е предал художествените умения на своя син Симеон Молеров. Двамата, баща и син – Димитър и Симеон, са оставили забележителни стенописи в Рилския манастир. Четвърто поколение зограф от Молерите е Георги, син на Симеон, който е починал млад и не е оставил дълбоки следи в Банската школа (Василиев, 1969, с. 77 – 78).

Банско е родното място на споменатия вече Никола Бенин. Той е личност с мащабите на своите европейски съвременници и е един от игумените на Рилския манастира – Неофит Рилски (1793 – 1881). Роден като Никола Поппетров Бенин в Банско, приема монашеското име Неофит при подстригването за монах в Рилския манастир. С разнообразната си дейност Неофит Рилски е известен с многото си заслуги към българското образование.

Ő írta az első bolgár nyelvtant, a *Bolgár nyelvtan* című munkát, amelyet 1835-ben adtak ki, és amely jelentős szerepet játszott az újbolgár irodalmi nyelv kialakulásában. Annak ellenére, hogy ez volt a legkorábbi nyelvtan, később a bolgár nyelv nem a délnyugati nyelvjárások alapján fejlődött tovább, ahonnan maga a szerző is származott. Neofit Rilszki sok tankönyvet és könyvet fordított és adaptált, amelyeket a bolgár iskolákban használtak a bolgár újjászületés idején. Tanítóként és oktatóként kulcsszerepet játszott a bolgár világi oktatás kialakításában. Számos iskolát alapított, és aktívan dolgozott a tudás terjesztésén a bolgárok körében. Oktatói munkásságát elismerte az ismert bulgarista, Konstantin Jireček is, aki őt „a bolgár tanítók és írástudók pátriárkája" néven említi (Радкова 1983, с. 7).

Neofit Rilszki emellett aktív résztvevője volt az egyház-nemzeti mozgalomnak, amelynek célja a Bolgár Ortodox Egyház felszabadítása volt a görög pátriárkátus uralma alól, és egy önálló bolgár egyház megalapítása. Pedagógiai és irodalmi tevékenysége mellett Neofit Rilszki tehetséges ikonfestő is volt. Számos ikont és freskót hagyott hátra, amelyek értékes példái a korszak bolgár képzőművészetének. Neofit Rilszki 1881. január 4-én halt meg a Rilai kolostorban, jelentős örökséget hagyva a bolgár kultúra, oktatás és spiritualitás területén. A Rilai kolostor udvarában temették el, ahol ma is zarándokok és szerzetesek róják le tiszteletüket. (Бояджиева 1990, с. 78–90). Az apát síremléke önmagában is kulturális műemléknek számít, mivel a szecesszió korának bolgár fém- és kőplasztikájának mintadarabja, amely magába foglalja a középkori fafaragás motívumait is.

Neofit Rilszki életéből a következő kulcsfontosságú dátumokat ismerjük. 1793-ban született Banszkóban, családja a kialakuló bolgár polgársághoz tartozott. 1806-ban érkezett először a Rilai kolostorba barátja, Dimitar Molerov társaságában, aki Toma Visanov fia volt. Nikola azért jött a kolostorba, hogy segítsen a Szent Lukács remetelak kifestésében. Elemi iskolai tanulmányait a szülővárosában működő cellaiskolában és a Rilai kolostor iskolájában végezte. 1818-ban szerzetesi fogadalmat tett a Rilai kolostorban. 1822–1826 között görög iskolákban folytatta tanulmányait Melnikben és Veleszben. Élete következő szakaszát ismét a tanításnak szentelte: 1827–1833 között tanító volt Szamokovban és a Rilai kolostorban. 1835-ben jelent meg általa írt *Bolgár nyelvtan*, a bolgár nyelv első tudományos leírása, valamint a *Vezérelvű tanítási táblázatok* című munka. A következő évben elkészítette az első bolgár földgömböt is, amely ma a Rilai kolostor múzeumában látható.

1837-ben jelent meg a *Szépírás* című könyve – az első a tanításhoz szükséges tankönyvek sorában, melyet a kölcsönös tanítási módszerhez írt. 1839–1848 között tovább folytatta írói és oktatói munkásságát a kolostorban. Felügyelete alatt fejeződött be a Szent Lukács remetelak felépítése is. 1848-ban meghívták a Halki szigetén működő görög felsőfokú teológiai iskola szláv nyelvi tanszékére, ahol ő lett a tanszékvezető. 1852-ben visszatért a Rilai kolostorba, ahol továbbra is tanított. Itt található a bolgár újjászületés korának legnagyobb és legjobban felszerelt magánkönyvtára – Neofit Rilszki gyűjteménye. Ismerte és levelezett a bolgár kultúra újjászületésének élharcosaival, akik Bulgária minden szegletében, valamint Havasalföldön, Oroszországban és Nyugat-Európában is tevékenykedtek. Ő maga is aktív szereplője volt az oktatási mozgalomnak. Neofit Rilszki az első bolgár iskola – a gabrovói iskola – alapítóinak egyike, ahol a Musztakov testvérekkel közösen bevezette a kölcsönös tanítási módszert (Арсений, с. 29–84).

Автор е на първата българска граматика „Българска граматика“, издадена през 1835 година. Въпреки тази ранна граматика по-късно българският език не се развива на основата на югозападните говори, откъдето е самият автор. Неофит Рилски превежда и адаптира множество учебници и книги, които се използват в българските училища по време на Възраждането. Като учител и книжовник Неофит Рилски играе ключова роля в създаването на светското образование в България. Той основава редица училища и работи активно за разпространението на знания сред българите. Неговият принос към образователното дело е признат и от известния българист Константин Иречек, който го нарича „патриарх на българските учители и книжовници“ (Радкова, 1983, с. 7) . Неофит Рилски е и активен участник в църковнонационалното движение, чиято цел е независимостта на Българската православна църква от Гръцката патриаршия и утвърждаването на нейната самостоятелност.

Освен педагог и литератор Неофит Рилски е талантлив зограф. Оставил е след себе си множество икони и стенописи, които са ценни образци на българското изобразително изкуство от този период. Неофит Рилски умира на 4 януари 1881 година в Рилския манастир, оставяйки след себе си значимо наследство в областта на българската култура, образование и духовност. Погребан е в двора на Рилския манастир, където и днес монаси и миряни му отдават почит (Бояджиева, 1990, с. 78 – 90). Надгробният паметник на игумена сам по себе си представлява паметник на културата, защото е образец на българската метална и каменна пластика от времето на сецесиона, вплел в себе си мотивите на средновековната дърворезба.

За живота на Неофит Рилски са известни следните значими факти. В 1793 г. е роден в Банско, семейството му принадлежи към средите на зараждащата се българска буржоазия. През 1806 г. за първи път пристига в Рилския манастир заедно със своя приятел Димитър Молеров, син на Тома Вишанов. Никола пристига в манастира, за да помага в изографисването на постницата „Св. Лука“. Учи в килийното училище в родния си град и в Рилския манастир. През 1818 г. приема монашество в Рилския манастир. През годините 1822 – 1826 продължава своето образование в гръцките училища в Мелник и във Велес. Следващата стъпка в живота му отново е отдадена на учителското дело. В годините 1827 – 1833 г. е учител в Самоков и в Рилския манастир. През 1835 г. излизат от печат написаната от него „Българска граматика“ – първото системно научно описание на особеностите на българския език, и „Таблици взаимоучителни“. В следващата година създава първия български глобус, който днес е изложен в манастирския музей на Рилската света обител.

През 1837 г. излиза от печат „Краснописание“ – първият от поредица учебници, написани от отец Неофит за нуждите на взаимоучителната метода. В годините 1839 – 1848 г. продължава книжовната и педагогическата си дейност в Рилския манастир. Под негово наблюдение е доизградена постницата „Св. Лука“. През 1848 г. е поканен да преподава църковнославянски език и оглавява Катедрата по славянски езици във Висшето богословско училище на остров Халки в Гърция. Завръща се в Рилския манастир през 1852 г. и продължава учителската си дейност. Тук се намира считаната за най-голяма и най-добре събрана частна библиотека през Възраждането – тази на Неофит Рилски. Той познава и поддържа кореспонденция с изявените радетели за възраждане на българската култура, работещи във всички краища на българските земи, Влашко, Русия и Западна Европа, и сам участва активно в движението за просвета. Неофит е сред основателите на първото българско училище в Габрово, където заедно с братя Мустакови въвежда взаимоучителния метод (Арсений, с. 29 – 84).

Ebben az időszakban a Rilai kolostor is támogatta a bolgár könyvek kiadását, amelyre a kiadók főként Neofit közbenjárásán keresztül támaszkodtak. Közvetlen tanítványai voltak a bolgár újjászületés olyan kiemelkedő alakjai, mint Hrisztaki Pavlovics, Vaszil Csólyakov, Dimitar Marinov, Avkszentij Veleszki és mások. 1852-ben jelent meg „Szláv nyelvű olvasókönyv" című műve. Egyházi tevékenysége mellett világi műveket is lefordított újbolgár nyelvre, például Aiszóposz meséit és Daniel Defoe *Robinson Crusoe kalandjai* című regényét. 1860–1864 között Neofit jeromonachát kolostori testvérei a Rilai kolostor apátjává választották. 1875-ben megjelent *Bolgár nyelv szótára, értelmezve egyházi szláv és görög nyelvről* című munkája. A kolostorban maradt élete végéig (Стоянов 1977, с. 443). Bulgária felszabadulása után meghívták a tervezett tarnovói teológiai szeminárium rektori tisztségére, de ő inkább a szerzetesi életet választotta (Неофит Рилски, с. 22–33). Neofit Rilszki valódi polihisztor volt. Elég megemlíteni, hogy festészeti, tanítói és történet-filológiai munkái mellett mélyrehatóan foglalkozott zenével is, és egyházi zenei művek szerzője volt (Радкова 1983, с. 189). Egész felvilágosító munkásságával a Banszkóban született szerzetes előkészítette a bolgárokat arra, hogy gyorsan utolérjék Európa népeit az oktatás területén. Neofit Rilszki nevét ma számos utca, iskola, valamint a délnyugat-bolgárországi Blagoevgrad város egyeteme – a Dél-nyugat-bolgár Neofit Rilszki Egyetem – viseli.

Természetesen nem lehet figyelmen kívül hagyni a bolgár újjászületés legfényesebb alakját, aki szintén Banszkóból származik, Paiszij Hilendarszkit. Bár tiszteletreméltó Paiszij Hilendarszki nem a írásunk fő témája, nem hagyható említés nélkül, hogy bizonyos értelemben tevékenysége megelőzi és típusában rokon a két banszkói származású személyiség, Toma Visanov és Neofit Rilszki küldetésével. Ismeretes, hogy Paiszij is járt Közép-Európában, amelyet ő maga „német földként" említ, és ott talált rá arra a kulcsszövegre, amely alapjául szolgált a „Szláv-bolgár történelem" megírásához.



Neofit Rilszki portréja
Портрет на Неофит Рилски



Neofit Rilszki pecsétje
Печатът на Неофит Рилски

В тези години Рилският манастир е подпомагал издаването на български книги, като издателите са разчитали на подкрепата на манастира отново най-вече чрез посредничеството на Неофит Рилски. Негови преки ученици са видните български възрожденци Христаки Павлович, Васил Чолаков, Димитър Маринов, Авксентий Велешки и др. През 1852 г. излиза от печат „Христоматия славянского языка". Успоредно със своята църковна дейност той превежда на новобългарски произведения със светски характер като например басните на Езоп. Между 1860 – 1864 г. йеромонах Неофит е избран от братството за игумен на Рилския манастир; 1875 е издаден неговият „Словар на българския език, изтълкуван от църковнославянски и гръцки език". В манастира той остава до края на живота си (Стоянов, 1977, с. 443). След Освобождението на България е канен за ректор на Духовната семинария в Търново, но той предпочита монашеския живот (Неофит Рилски, с. 22 – 33). Неофит Рилски е истински енциклопедист. Освен зограф, учител, филолог и историк той се е занимавал задълбочено с музика и композира църковно-музикални творби (Радкова, 1983, с. 189). С цялата си просветителска дейност монахът, роден в Банско, подготвя българите за бързо догонване на европейските народи в сферата на образованието. Днес на името на Неофит Рилски са наречени много улици, училища, както и Югозападният университет в гр. Благоевград.

Разбира се, не може да не бъде отдадено заслужено внимание и на най-ярката личност от Българското възраждане – Паисий Хилендарски, който също е от Банско. Макар че преподобният Паисий Хилендарски не е тема на нашата беседа, не може да не се спомене, че в известен смисъл неговата дейност предхожда и типологично съвпада с мисиите на двамата банскалии Тома Вишанов и Неофит Рилски. Известно е, че Паисий е посещавал Средна Европа, която сам нарича „немската земя", където е открил ключов текст, който му е послужил за съставяне на „История славянобългарска".

Irodalom / Цитирана литература

Еп. Арсений 1984: Арсений, епископ. *Принос към биографията на Неофит Рилски*. София, 1984.

Бояджиева 1990: Бояджиева, Е. *Банско. Неугасващи имена от Възраждането*. София, 1990.

Василев 1969: Василиев, А. *Тома Вишанов – Молера*. София, 1969.

Генова 2009: Генова, Е. Тома Вишанов – Молера. Първият и последният барокови иконописец на българския XVIII и XIX век. // *Тома Вишанов и неговата епоха // Toma Visanov es kora*. Български културен форум, Будапеща: 2009, с. 27 – 38.

Кратка история на българската архитектура. София, 1965.

Над 2009: Над, М. Тома Вишанов и неговия кръг в Унгария (Български иконописци от XVIII век в Унгария). // *Тома Вишанов и неговата епоха // Toma Visanov es kora*. Български културен форум. Будапеща: 2009, с. 46 – 56.

Неофит Рилски. *Описание на българския свещен манастир*. Рилска света обител, 2023.

Попова 1990: Попова, Е. Барокът в иконописта на Тома Вишанов-Молера. *Списание „Изкуство"*, 1990, № 9 – 10, с. 34 – 41.

Радкова 1983: Радкова, Р. *Неофит Рилски и новобългарската култура*. София, 1983.

Стоянов 1977: Стоянов, М. *Неофит Рилски. Речник на българската литература*. Т. 2. София, 1977.

HELYSZÍN:
RILAI
KOLOSTOR

NÉMETH STEFÁN

GLAGOLITA BETŰK, SZERZETESI HŐSTETTEK, KIRÁLYI NAGYLELKŰSÉG, OKTATÁSI KÖZPONT ÉS NEMZETI JELKÉP – A RILAI KOLOSTOR VARÁZSLATOS TÖRTÉNETE

A Rilai kolostor a legnagyobb és leghíresebb ortodox kolostor Bulgáriában. A Rila-hegység délnyugati részén, a fővárostól, Szófiától 120 km-re délre, a Rila folyó mély völgyében, 1150 m tengerszint feletti magasságban, a Rilai kolostor természetvédelmi park területén található. A kolostor nevét alapítójáról, a Rilai Iván remetéről (876-946) kapta. A 10. században alapított Rilai kolostort Bulgária egyik legfontosabb kulturális, történelmi és építészeti műemlékének tartják, és Bulgária, valamint Délkelet-Európa egyik legfontosabb turisztikai látványossága. A Rilai kolostor a leghíresebb spontán remetelak a bolgár földeken. Már fejlődésének első éveiben elismerték mind az egyházi és világi hatóságok is. Napjainkban a Bacskovói és a Trojáni kolostorokkal együtt a bolgár pátriárkátus három legjelentősebb kolostorának egyike. A Rilai kolostor története számos tanulmány tárgya. A szerzők egy része az alapító, Rilai Szent Iván életére és lelki hőstetteire, mások a kolostori élet megszervezésére, megint mások a kolostor irodalmi tevékenységére összpontosítják figyelmüket. A kolostorról származó információk a legkülönfélébb forrásokból erednek, amelyek közül néhány ellentmond egymásnak. Így például egyes kutatók úgy vélik, hogy a kolostor patrónusa Isten Anyja (Szűz Mária), mivel a kolostor fő temploma az ő nevét viseli. Emiatt ez a megnevezés egyes internetes oldalakon is felbukkan (Куюмджиев 2015, с. 10).

A Rilai kolostor történetének kezdete Rilai Szent Iván és követői 10. század közepi remeteséggel kapcsolatos tevékenységéhez kapcsolódik. A remete körül létrejött szerzetesi közösség felsőbb hatalmi beavatkozás és támogatás nélkül jött létre. Rilai Szent Iván a legnagyobb bolgár szent és a bolgár nép égi védelmezője. Ő a Rila kolostor alapítója, amely Bulgária legfontosabb spirituális központja, amely több mint ezer éve létezik. Rilai Iván 876 körül született az Osogovo-hegységben, a Struma folyó közelében fekvő Skrino faluban, és jámbor családban nőtt fel. Szülei halála után örökségét szétosztotta a szegények és betegek között, és novíciusnak lépett be egy közeli kolostorba. Ott elfogadta a szerzetességet, de hamar elhagyta a kolostort és a remeteségnek adta át magát. A bolgár hegyeket járva éveket töltött imádságban, böjtben és nélkülözésben. Előbb egy száraz ágakból épített kunyhóban lakott, majd egy hatalmas fa odvában, végül egy barlangban. Csak vad füveket és gyümölcsöket evett. A vadállatok, amelyekkel együtt élt, jobbnak bizonyultak, mint az emberek. Rablók támadtak rá és elűzték, de ő új otthonra talált a Rila-barlangban. Pásztorok fedezték fel, és híre elterjed a környéken. Sokan kezdték őt keresni tanácsért és segítségért, hozzá vezették a betegeket, akiket imáinak erejével meggyógyított. Az igazlelkű remete híre egészen a fővárosig eljutott. I. Péter bolgár cár 120 km-t utazott, hogy találkozzon vele. Azt a helyet, ahol a király a kíséretével együtt letelepedett, ma is Cár-csúcsnak nevezik.

ТОПОС: РИЛСКИ МАНАСТИР

СТЕФАН НЕМЕТ

ГЛАГОЛИЧЕСКИ БУКВИ, МОНАШЕСКИ ПОДВИЗИ, ЦАРСКА ЩЕДРОСТ, ПРОСВЕТНО ОГНИЩЕ И НАЦИОНАЛНА ЕМБЛЕМА – ВЪЛШЕБНАТА ПРИКАЗКА НА РИЛСКИЯ МАНАСТИР

Преводач: д-р Григор Григоров

Рилският манастир е най-големият и най-известният манастир в България. Разположен е в югозападната част на Рила планина, на 120 km южно от столицата София, в дълбоката долина на река Рилска (Рилска река), на 1150 м надморска височина, в рамките на природен парк „Рилски манастир". Манастирът носи името на своя основател, отшелника Иван Рилски (876 – 946). Основан през X в., Рилският манастир се смята за един от най-важните културни, исторически и архитектурни паметници в България и е ключова туристическа атракция както за България, така и за Югоизточна Европа. Рилският манастир е най-известната спонтанно възникнала отшелническа обител в българските земи. Още в първите години от развоя му е признат от църковната и светската власт. Днес заедно с Бачковския и Троянския манастир е един от трите патриаршески манастири, подчинен централно на Българската Патриаршия. Историята на Рилския манастир е предмет на многобройни проучвания. Едни от авторите насочват вниманието си към живота и духовните подвизи на неговия създател – св. Иван Рилски, други към организацията на монашеския живот, трети – към книжовната манастирска дейност и т.н. Информацията за манастира произлиза от най-разнообразни източници, някои от които си противоречат взаимно. Така например някои изследователи приемат, че патрон на манастира е Божията майка според името на главния храм на обителта. По тази причина това име на манастира се среща и в някои интернет сайтове (Куюмджиев 2015, с. 10).

Началото на Рилската обител е свързано с отшелническата дейност на св. Иван Рилски и неговите следовници в средата на X в. Създаденото около отшелника монашеско общежитие възниква без намесата и поддръжката на официалната власт, която е отдалечена от центъра на държавата. Свети Иван Рилски е най-великият български светец и небесен закрилник на българския народ. Светецът е роден около 876 г. в село Скрино, разположено в Осоговската планина край река Струма. Иван Рилски израства в благочестиво семейство. След смъртта на родителите си раздава наследството си на бедните и болните и постъпва като послушник в близък манастир. Там приема монашеството, но скоро напуска манастира и се отдава на отшелничество. Той прекарва дълги години в молитви, пост и лишения, скитайки из различни планини. Живее в колиба от сухи клони, в хралупата на огромно дърво, накрая в пещера. Храни се само с диви треви и плодове. Дивите зверове, с които съжителства, се оказват по-добри от хората – разбойници го нападат и прогонват, но той намира нов дом в Рилската пустиня. Овчарите го откриват и вестта за него се разнася из околността. Мнозина започват да го търсят за съвет и помощ, водейки при него болни, които той лекува със силата на молитвите си. Славата на праведния отшелник достига чак до столицата. Българският цар Петър I изминава 120 km, за да се срещне с него. Местността, на която царят се установил със своята свита, и днес се нарича Царев връх.

A megközelíthetetlen terep miatt Péter cár nem tudott személyesen találkozni a szenttel, de katonáin keresztül küldött neki ajándékot, egy arannyal teli kelyhet. Rilai Iván elfogadta a kelyhet, de az aranyat visszaadta, mert nem volt rá szüksége. Ez a gesztus még inkább növelte az iránta való tiszteletet (Байрамова 1997, 14-63. o.). A szent hagiográfiáinak különböző változatai szerint Szent Iván a barlangjából tüzet gyújtott, a völgy túloldalán pedig a király népe szintén tüzet gyújtott, és a két tűz füstje az égben egyesült. Ez a vizuális kép számos bolgár nemzeti megújuláskori freskón és ikonon látható. Úgy tartják, hogy a Rilai kolostor mai épülete éppen azon hely alatt található, ahol a füst egyesült az égen.

Rilai Iván halála után szentté avatták, és csodatévő ereklyéi csodákat tettek, amelyeket ma is őriznek és tisztelnek. Holttestét Szófiába vitték, követői pedig letelepedtek azon a helyen, ahol élt, és szerzetesi testvériséget alapítottak. A bizánci uralom idején a rilai remete híre olyannyira megnőtt, hogy az egyik magyar betörés során ereklyéit elkobozták és egy időre Magyarországra vitték. A második bolgár állam hajnalán a remetét közös bolgár és közös szláv szentté emelték, és ereklyéit a Trapezitsa-hegyen, a fővárosban, Tarnovóban egy külön erre a célra épített templomban helyezték el. A templom mellett kolostorkomplexumot építettek, amelyet magának a szentnek szenteltek. (lásd: „Св. Иван Рилски и пътят на неговите мощите“).

A bolgár szent kultuszának története nemcsak a bolgár kultúrához és irodalomhoz kapcsolódik, hanem az Athos-hegyi, havasalföldi és moldovai, görögországi, oroszországi, szerbiai és ukrajnai szerzetesi központokhoz is, ahol híres műveket és az életrajzok új változatait másolták. Szent Iván részben a bizánci irodalomban és a görög nyelvű egyházi irodalomban is szerepel. Ezt a témát Elena Tsohandri, a „Festői Bulgária” projekt résztvevője követi nyomon (Цохандри 2022, 111-130. o.).

A 14. század végén, 1378-ban a Rilai kolostor adománylevelet kapott I. Iván Sisman bolgár cártól (1371–1393) amely megerősítette, hogy a kolostor a Bulgária legjelentősebb keresztény szentélye. A kolostor kiterjedt földbirtokokkal rendelkezett a Második Bolgár Cárság idején. A kolostor jogait később több oszmán szultán is elismerte, amiről a kolostor könyvtárában őrzött dokumentumok tanúskodnak.

Az oszmán uralom (15–19. század) alatt a Rilai kolostor a bolgár szellemi, kulturális és irodalmi élet központjává vált, és hozzájárult a bolgár nemzeti öntudat megőrzéséhez és újjáéledéséhez. Miután a Tarnovói Irodalmi Iskolát szétszórták, a Rilai kolostor vette át és folytatta a 14. századi bolgár kulturális hagyományokat. A kolostor könyvtárát újjáépítették és új kéziratokkal bővítették. A 17. század végére könyvkötő műhely is létesült, és a Rilai kolostor felvette a kapcsolatot az Athosz-hegyi kolostorokkal is. A 16. századtól kezdve a szoros kapcsolatokat ápolt a Duna menti fejedelemségekkel, Havasalfölddel és Moldvával, valamint Oroszországgal. Az elkövetkező évszázadokban többször is küldtek rilai szerzeteseket Oroszországba adománygyűjtés céljából. Az így szerzett adományok között könyvek, ikonok, egyházi kellékek, liturgikus öltözetek és pénzösszegek is szerepeltek. A Rilai kolostor szellemi és vallási jelentőségét tovább növelte a kolostor alapítójának, a Rilai remetének ereklyéit hordozó ünnepélyes vallási körmenetek hagyománya. Ezek a körmenetek Magyarországra, Oroszországba és Görögországba is eljutottak. Ezzel párhuzamosan Rilai Iván tisztelete elterjedt a Bulgáriából elmenekült szerzetesek, egyházi személyek és írástudók tevékenysége révén. A szomszédos balkáni országok közül a bolgár szent kultusza különösen erős volt Görögországban és Szerbiában.

Поради непристъпността на местността цар Петър не успял да се срещне лично със светеца, но изпратил чрез своите войници подарък – една чаша, пълна със злато. Иван Рилски приема като дар от него чаша, но връща златото, защото не му е нужно. Този жест още повече увеличава почитта към него (Байрамова, с. 14 – 63). Според различните варианти на житията на светеца свети Иван от своята пещера запалил огън – от другата страна на долината царските хора също запалили огън и димът от двете огнища в небето се съединил. Тази картина може да се види на множество възрожденски стенописи и икони. Вярва се, че днешната сграда на Рилски манастир се намира точно под мястото, на което в небето се събрали двата пушека.

След смъртта на Иван Рилски той е канонизиран, а мощите му извършват чудеса. Тялото му е пренесено в днешна София, а на мястото, където е живял, се заселват негови последователи, които поставят начало на монашеско братство. През епохата на византийското владичество славата на Рилския отшелник нараства дотам, че при едно от маджарските нашествия мощите му са откраднати и пренесени за известно време в Унгария. В зората на Втората българска държава отшелникът е въздигнат до общобългарски и общославянски светец и мощите му са положени в специално направена църква на хълма „Трапезица" в столицата Търново. Към храма, в който е положен светецът, се изгражда манастирски комплекс (Виж беседата „Св. Иван Рилски и пътят на неговите мощите" в настоящия сборник).

Историята на култа към българския светец не е свързана само с българската култура и литература, но и с манастирските центрове на Атон, Влашко и Молдова, Гърция, Русия, Сърбия и Украйна, където са копирани известни произведения и нови версии на житията му. Свети Иван отчасти е представен и във византийската литература и в църковната литература на гръцки език. Тази тема е проследена от Елена Цохандри, участник в проекта „Живописна България" (Цохандри 2022, с. 111 – 130).

В края на XIV в. (1378 г.) Рилският манастир получава дарствена грамота от цар Иван Шишман (1371 – 1393), с която се потвърждава статутът му на най-маченото християнско културно средище в българските земи и на едър феодален собственик през Второто българско царство. Правата на манастира са потвърждавани и от различни османски султани, за което свидетелстват документи, съхранявани в манастирската библиотека.

По време на османското владичество (XV – XIX в.) Рилският манастир става център на духовно, културно и книжовно самосъхранение и възраждане на българския дух и народност. След упадъка на Търновската книжовна школа Рилската обител става приемник и продължител на достиженията в културата на българския XIV век. Рилската библиотека е възобновена и обогатена с нови ръкописи. Към края на XVII в. била създадена книговезка работилница. Установени били връзки със светогорските манастири. От XVI в. датират и връзките с Дунавските княжества Влашко и Молдова, както и с Русия, където през следващите столетия няколко пъти били изпращани рилски монаси за събиране на дарения (книги, икони, църковна утвар, богослужебни одежди, парични средства). Специфично значение за нарастването и сакрализирането на риломанастирската културна територия имат тържествените религиозни процесии с мощите на Рилския отшелник или части от тях, които достигат до Унгария, Русия и Гърция. Заедно с това почитта към св. Иван Рилски се разпространява чрез дейността на избягалите от българските земи монаси, църковни дейци, книжовници. Култът към българския светец е особено силен в Гърция и Сърбия.

A Rilai kolostor vezető keresztény központtá való felemelkedése a bolgár szentség példaképévé tette, míg patrónusának bolgár nemzeti szentként való tisztelete szent mintaképpé emelte. A Rilai kolostor áthelyezte eredeti székhelyét. Jelenlegi helyére a 14. század első felében élt Hrelyu despotának, egy hűbérúrnak köszönhetően került. A komplexum legrégebbi épülete, a Hrelyu-torony ebből az időszakból származik. A tornyot 1334-1335 között építtette Stefan Hrelyo Dragovol, és menedéknek és védelemnek szánták. A torony 1147 méteres magasságban, az udvar keleti részén található. Kőből épült, ötemeletes és 23,60 méter magas. A falak törmelékkőből és habarcsból készültek, ami a régió középkori építkezéseire jellemző. A torony öt emelet magas, az egyes szinteket belső falépcsők kötik össze. A torony bejárata a második emeleten található, ahová külső lépcsőkön lehet feljutni, amelyeket egykor veszély esetén felhúztak. A bejáratot egy tömör faajtó védi. A mai ajtó eredeti, még a torony építésekor helyezték el (Прашков 1973, с. 4-9). Dr. Grigorov szegedi oktató, a Festői Bulgária projekt résztvevője szerint az ajtó kinyitásakor nyikorgó hang hallatszik, ami a legrégebbi Bulgáriában fennmaradt technológiai hangot jelenti.

A torony külső falai csatfalakkal (kis lőnyílásokkal) vannak ellátva, amelyek lehetővé teszik, hogy a védők lövedékekkel lőjék a támadókat. A torony tetején egy emelvény található, amelyet valószínűleg megfigyelésre és védelemre használtak. Az első szinteket raktározási és közművesítési célokra használták. A felső szinteket lakóhelynek szánták, és a torony lakói számára kialakított szobákat foglaltak magukban. A legfelső emeleten található a 14. századból származó freskókkal díszített Transzfigurációs kápolna. A kápolna előcsarnokában található freskók között található a bolgár középkor egyik legérdekesebb freskója. Ez egy táncoló férfiakat és egy zenekart ábrázoló jelenet. A feltételezések szerint a kórusos jelenet egy esküvői ünnepséget ábrázol, azaz magának Hrelyunak az esküvőjét. Valószínűleg a dalmáciai művészet hatott rá, mert felesége eredetileg Ragusából, a mai Dubrovnik városából származott. A torony a kolostor történelmi öröksége. Egyedülálló betekintést nyújt a középkori bolgár feudális urak életébe és védelmi stratégiájába. Hrelyu despota tornya annyira monumentális és lenyűgöző, hogy emléke fennmaradt a bolgár epikus énekekben.

Hrelyu mint hősi népi alak feltűnik Markó királyfi énekeiben. Magyarországgal való közvetett kapcsolatként említhető egy másik, hozzá hasonló epikus hős a bolgár népdalokból, akit Filip Madzsarinnak (Ozorai Pipó) neveznek. (Драгова 2005, с. 293-327)

Szent Iván ereklyéi 1469-ig maradtak Tarnovóban, amikor Brankovics Mária, Brankovics György szerb despota lánya és II. Murád szultán felesége segítségével engedélyt kaptak arra, hogy visszakerüljenek a Rilai kolostorba. Az ereklyék áthelyezésének időpontja egybeesik a Bulgária feletti Oszmán uralom első évtizedeivel. A holttest Rilába való visszatérése új korszakot jelent a kolostor történetében. A kolostorépítés növekedett. A kolostor épületének minden egyes szárnyát más-más időszakban építették és újították fel. A kolostor épülete egy zárt, szabálytalan ötszögű, belső udvarral rendelkező épület. A magas falakkal körülzárt belső tér egyszerre biztosítja a szerzetesek biztonságát és a belső mikroklímát. Az udvart nagyméretű, esztétikusan elrendezett kőlapok borítják, ami a felsőbb emeletek tornácaiból is észrevehető. Az udvar egyik részén egy belső kertet alakítottak ki több rilai fenyővel. A kolostorépületek szépségét különösen a drága építőanyagok hiánya teszi lenyűgözővé.

A kolostor építéséhez kizárólag a Rila-hegység által bőkezűen biztosított anyagokat használták fel (Бельов, 2004, 67. o.).

Израстването на Рилския манастир като водещ християнски център в българските земи го превръща в модел за святост, а възвеличаването на неговия патрон за общобългарски светец прави живота и духовните подвизи на Рилския отшелник свещен образец за подражание. Рилският манастир е сменял своето местонахождение. На сегашното си място той се намира благодарение на деспот Хрелю, феодал от първата половина на XIV в. От този период датират и най-старата сграда в комплекса – Хрельовата кула. Тя е построена през 1334 – 1335 година от велможата Стефан Хрельо Драговол и е предназначена за укритие и отбрана. Кулата се намира на 1147 метра надморска височина в източната част на днешния манастирски двор. Тя е каменна, пететажна и висока 23.60 метра. Стените са изградени от ломен камък и хоросан, което е характерно за средновековното строителство в региона. Всяко ниво е свързано чрез вътрешни дървени стълби. Входът на кулата се намира на втория етаж, до него се достига по външни стълби, които някога са били издърпвани в случай на заплаха. Входът е защитен от масивна дървена врата. Днешната врата е оригиналната, поставена още при строежа на кулата (Прашков, 1973, с. 4 – 9). Според д-р Григоров, лектор в Сегед и участник в проекта „Живописна България", при отваряне на вратата се чува скърцане, което представлява най-старият технологичен звук, запазен в България.

Външните стени на кулата са снабдени с бойници (малки отвори за стрелба), които позволяват на защитниците да обстрелват нападателите. На върха на кулата има платформа, която вероятно е използвана за наблюдение и защита. Първите етажи са използвани за складове и стопански нужди. Горните етажи са били предназначени за живеене, като включват стаи за обитателите на кулата. На последния етаж се намира параклисът „Преображение Господне" със стенописи от XIV век. Сред стенописите в притвора на параклиса се открива една от интересните фрески от Българското средновековие. Става въпрос за сцена, на която са изобразени танцуващи мъже и оркестър, който свири. Според предположенията сцената с хорото представлява сватбено тържество, т.е сватбата на самият Хрельо. И вероятно е повлияна от изкуството на Далмация, защото неговата съпруга е по рождение от Рагуза, днешният град Дубровник. Кулата е историческо наследство на манастира. Тя предлага уникален поглед към живота и отбранителните стратегии на средновековните феодали. Кулата на деспот Хрельо е така внушителна и впечатляваща, че споменът за него се пренася в българските епически песни.

Откриваме Хрельо като фолклорен героичен персонаж в песните за Крали Марко. Косвена връзка с Унгария е друг сроден епически герой от българските народни песни с името Филип Маджарин (Драгова, 2005, с. 293 – 327).

Мощите на св. Иван престояват в Търново до 1469 г., когато с помощта на Мария Бранкович, дъщеря на сръбския владетел Георги и съпруга на султан Мурад II, е получено разрешение те да бъдат върнати в Рилския манастир. Времето на пренасянето на мощите съвпада с първите десетилетия на Османското владичество в България. Завръщането на мощите в Рила поставя нов период в историята на манастира. Разраства се манастирското строителство. Всяко крило на сградата на манастира е изграждано и обновявано в различен период. Манастирската сграда представлява затворен неправилен петоъгълник с вътрешен двор. Ограденото с високи стени вътрешно пространство гарантира сигурността на монасите и подсигурява вътрешен микроклимат. Дворът е покрит с големи каменни оформящи фигури, които се забелязват от чардаците на горните етажи. В една част от двора е оформена вътрешна градина с няколко рилски бора. Манастирските сгради впечатляват особено с отсъствието на скъпи строителни материали.

За строежа на манастира са използвани единствено материали, които щедро са предоставени от планината Рила (Бельов, 2004, с. 67).

A kolostor gyakorlatilag beltéri mikroklímával rendelkezik, az udvaron mindig magasabb a hőmérséklet, mint kint. Rendkívül kellemes a folyó víz hangja, amely a kolostor minden részében hallható, és összesen hét szökőkútból származik, amelyekből folyamatosan folyik a víz. A kolostor a bolgár terület legnagyobb zarándokközpontjává formálódott. A gazdag keresztények számára a zarándoklat tiszteletre méltó és méltóságteljes vallási cselekedet volt. Rila a harmadik legfontosabb zarándokhellyé vált Jeruzsálem és az Athos-hegy után. A kolostor meglátogatása augusztusban különösen kellemes, amikor Szűz Mária mennybemenetelének (augusztus 15.), valamint Keresztelő Szent János mennybemenetelének (augusztus 18.) ünnepe közel van a naptárban. A zarándokok mindkét ünneppel összekötik látogatásukat.

A kolostor tárgyi, építészeti és művészeti kincsekkel rendelkezik, amelyek az európai fejlődési folyamatokhoz kötik. Ezek egyike a Rilai kolostor könyvtára. Ez a kolostor épületében található szakkönyvtár, amely vallásos szövegeket, kéziratokat és egyéb, az adott vallási közösség lelki életével és tanításával kapcsolatos könyveket tartalmaz. Szerzetesek és zarándokok hozzák létre és tartják fenn. A könyvtár több mint 250 szláv nyelvű kéziratot őriz a 11. és 19. század közötti időszakból. Ezek a kéziratok liturgikus könyveket, szentek életrajzait, krónikákat és más irodalmi műveket tartalmaznak. Különösen értékesek a cirill és glagolita írással írt kéziratok, amelyek a bolgár írás korai történetéről tanúskodnak. A könyvtár mintegy 9000 régi nyomtatott könyvet őriz, amelyek a 19. század elejéig jelentek meg (Анчев 1983, 57-67. o.). Ezek a könyvek többnyire egyházi szláv és görög nyelven íródtak, és a Biblia különböző kiadásai, liturgikus könyvek és teológiai művek találhatók közöttük. Vannak közöttük ritka bolgár nyelvű kiadások is, amelyek fontosak a bolgár irodalmi hagyomány tanulmányozása szempontjából.

Egy másik fontos kategória a kolostor és a régió történetével kapcsolatos történelmi dokumentumok. Ezek olyan oklevelek, levelek, akták és egyéb dokumentumok, amelyek megvilágítják Bulgária politikai és társadalmi történetét az évszázadok során. Különösen fontos a kolostor 1378-ban, Ivan Sishman bolgár cár által kiadott oklevele. Az oklevél megerősítette a kolostor földekkel és birtokokkal kapcsolatos jogait, valamint független vallási intézményként való státuszát.

Jogi értéke miatt nagy jelentőséggel bír, a bolgár uralkodóknak az ország kulturális és szellemi örökségének megőrzésére irányuló erőfeszítéseit mutatja, még a külső fenyegetésekkel szemben is, az állam és az egyház közötti kapcsolat fontos szimbóluma maradt még a kritikus időszakokban is. A könyveken és kéziratokon kívül a könyvtárban ikonok, miniatúrák és más ikonográfiai anyagok gyűjteménye is található, amelyek a bolgár keresztény művészet fejlődését szemléltetik. Ezek között az anyagok között szerepelnek eredeti művek, valamint híres ikonok és freskók másolatai. A könyvtár kottagyűjteménynyel is rendelkezik, beleértve az egyházi zene kéziratos és nyomtatott kottáit. A kottákat a közelmúltban kutatták és adták ki. A kolostori könyvtár talán legnagyobb ősi kincsei a Rilai glagolita lapok. Ezek glagolita nyelven írt középkori kéziratok, magának a kolostornak a könyvtárában fedezték fel őket. Ezek a lapok óbolgár nyelvű szövegeket tartalmaznak, és a 10–12. századra datálhatók. Egy nagyobb kéziratgyűjtemény részét képezik, amely különböző vallási és irodalmi műveket tartalmaz. Az ezeken a lapokon használt glagolita írást Szent Cirill és Metód alkotta meg a 9. században, és Bulgáriában és más szláv országokban széles körben elterjedt volt, mielőtt a cirill ábécé felváltotta volna.

A Rilai glagolita lapok nyolc üres pergamenlapból és egy 11. századi ószláv glagolita könyv három töredékéből állnak. A kézirat kör alakú, két oszlopban függő glagolita írással készült, és tartalmazza a negyedik századi keresztény író, szíriai Efrem *Parenesis* című könyvének legkorábbi fordítását.

На практика манастирът притежава вътрешен микроклимат, като в двора температурата винаги е по-висока от външната. Изключително приятен е шумът от течаща вода, който се чува във всяка точка от манастира, идващ от общо 7 чешми с постоянно течаща вода. Манастирът се оформя като най-голям поклоннически център в българските предели. За заможните християни поклонението е проява на уважаван и достоен религиозен акт. Рила се оказва третото по значимост поклонническо място след Йерусалим и Света гора. Особено приятно е посещението на манастира през август, когато са близо в календара празниците Успение Богородично – на 15-и август, и Успение на св. Иван Рилски – на 18-и август, и поклонниците съчетават посещението с двата празника.

Манастирът притежава предметни, архитектурни, изкуствоведски съкровища, които го обвързват с европейските процеси на развитие. Един от тях е Рилската манастирската библиотека. Тя е специализирана библиотека, която се намира в сградата на манастира и съдържа религиозни текстове, ръкописи и други книги, свързани с духовния живот и ученията на съответната религиозна общност. Тя е създавана и поддържана от монаси и поклонници. Библиотеката притежава над 250 славянски ръкописа, датиращи от периода между XI и XIX век. Тези ръкописи включват богослужебни книги, жития на светци, хроники и други литературни произведения. Особено ценни са ръкописите, написани на кирилица и глаголица, които свидетелстват за ранната история на българската писменост. В библиотеката се съхраняват около 9000 старопечатни книги, издадени до началото на XIX век (Анчев 1983, с. 57 – 67). Тези книги са предимно на църковнославянски и гръцки език и включват различни издания на Библията, богослужебни книги и теологически трудове. Сред тях има и редки издания на български език, които са важни за изследването на българската книжовна традиция.

Друга важна категория са исторически документи, свързани с историята на манастира и региона. Това са грамоти, писма, актове и други документи, които хвърлят светлина върху политическата и социалната история на България през вековете. Особено важна е грамотата на манастира, издадена през 1378 г. от българския цар Иван Шишман. Грамотата утвърждава правата на манастира върху земи и имоти, както и неговия статут като независима религиозна институция.

Тя има голямо значение заради юридическата си стойност, показва усилията на българските владетели да запазят културното и духовно наследство на страната, дори в условията на външни заплахи, остава важен символ на връзката между държавата и църквата в този критичен период. Освен книги и ръкописи библиотеката притежава и колекция от икони, миниатюри и други иконографски материали, които илюстрират развитието на християнското изкуство в България. Тези материали включват оригинални творби и копия на известни икони и фрески. Библиотеката разполага и с колекция от музикални нотации, включително ръкописни и печатни партитури на църковна музика. Нотациите са наскоро изследвани и издадени. Вероятно най-голямата древна ценност на манастирската библиотека представляват Рилските глаголически листове. Те са средновековни ръкописи, написани на глаголица. Открити са в библиотеката на самия манастир. Тези листове съдържат текстове на старобългарски език с глаголически букви. Те са част от по-голяма колекция от ръкописи, които включват различни религиозни и литературни произведения. Глаголицата, използвана в тези листове, е създадена от св. св. Кирил и Методий през IX век и е била разпространена в България и други славянски страни, преди да бъде заместена от кирилицата.

Рилските глаголически листове се състоят от осем нецели пергаментни листа и три фрагмента от глаголическа старославянска книга от XI век. Ръкописът е написан с кръгла висяща глаголица в две колони и съдържа най-ранния превод на книгата „Паренесис“ от християнския писател от IV век Ефрем Сирин.

A rilai glagolita lapok ortográfiában és kézírásban a legközelebb állnak Asemaneus evangéliumához (Гошев 1956, 12-37. o.). A kolostori könyvtárak Európa-szerte szerepet játszottak a kulturális és szellemi örökség megőrzésében, folytonosságot biztosítva a korszakok között, az ima, a meditáció és a személyes fejlődés helyeként szolgálva, ahol a látogatók békére és inspirációra lelhettek.

A kolostor egyik értékes kincse a Raffaello-kereszt, egy fából faragott feszület. A kolostorban található miniatűr faragás csúcsának, a fafaragás remekművének tartják Bulgáriában és a világon. A feszület egy egész darab bokorfából készült kereszt, amelynek méretei: magassága 80 cm, szélessége (karokkal együtt) 42 cm, vastagsága 3 cm. Egy Raffaello nevű szerzetes faragta finom vésővel, tűvel és nagyítóval. Újraalkotott 36 vallási jelenetet több mint 600 miniatűr figurával. A műalkotás munkálatai 12 évig tartottak, és 1802-ben fejeződtek be. A legenda szerint Raffaello szerzetes az elkészítés után elvesztette látását (Иванова 1975, 7-14. o.).

A bolgár nemzeti megújulás idején (18-19. század) a Rilai kolostorban iskolák és tanintézetek nyíltak. A kolostor jeles írástudója és apátja (1860-tól 1864-ig), Neofit Rilski – a bolgár pedagógia pátriárkája – az egész ország számára képzett tanárokat és papokat. Neofit Rilski az modern bolgár kultúra fejlődésének egy egész szakaszát testesíti meg. Érdemei vannak a nemzeti oktatásért, az új bolgár iskoláért, az irodalomért, a közös irodalmi nyelvért folytatott mozgalomban. És ez a felvilágosodásért indított mozgalom volt az, amely erőteljes gyorsítóként fontos szerepet játszott a nemzeti öntudat érlelésében, befolyásolta az egyházi függetlenségért folytatott küzdelmet, és segített a bolgár nemzetiség elismerésében az Oszmán Birodalomban (Бобчев 1922, 62-84. o.).

Bulgária felszabadulása után a Rilai kolostor továbbra is fontos zarándokhely maradt. Minden bolgár értelmiségi, kulturális személyiség és politikus felkereste.

Az utolsó aktív bolgár uralkodó, III. Borisz a kolostorban van eltemetve. A kommunista rendszer bevezetésével a vallási tevékenységeket betiltották, tulajdonát államosították, a kolostort pedig múzeummá alakították. A kommunizmus idején még az ateista kormány is megpróbálta láthatóvá tenni magát a kolostorban, felújítva és átépítve annak egyik szárnyát. A kolostornak ezt a szárnyát a szerzetesek ma tréfásan „cigánynegyednek” nevezik. 1976-ban a Rilai kolostor történelmi és építészeti rezervátum státuszt kapott, 1983-ban pedig az UNESCO a világörökség részévé nyilvánította. A bolgár kormányok még a közelmúltban is szimbolikus tőkét vonzottak a Rilai kolostorhoz vezető út építése érdekében végzett felújítások széles körű médiavisszhangja révén.

A hegyek mélyén fekvő kolostor kivételes helynek bizonyul, amely a bolgár kultúra folytonosságát valósítja meg. Ebben a kolostorban nagyon világosan szemlélhetjük Bulgária kulturális fejlődésének négy fő szakaszát és a köztük lévő kapcsolatot: 1. Ciril és Metód hagyomány; 2. A középbolgár korszak és tarnovói Eftimij pátriárka ideje; 3. A bolgár nemzeti megújulás; 4. A felszabadulás utáni Bulgária. A Rila-kolostor kétszer is majdnem porig égett. Az égő kolostor metaforája, amely fényt adott az Új Időknek, és véget vetett a sötét időknek, jól ismert számunkra, hiszen Umberto Eco *A rózsa neve* című világregényében is ez bontakozik ki.

По правопис и почерк Рилските глаголически листове стоят най-близо до Асеманиевото евангелие (Гошев, 1956, с. 12 – 37). Манастирските библиотеки в цяла Европа през вековете изиграват роля в запазването на културното и духовното наследство, осъществяват приемственост между епохите, служат като места за молитва, вдъхновение и личностно развитие, където посетителите могат да намерят спокойствие и великолепни условия за четене и учене.

Ценно богатство на манастира представлява Рафаиловият кръст – дървен резбован олтарен кръст. Считан е за връх на миниатюрната резба в манастира, за шедьовър на дърворезбата в България и в света. Разпятието представлява кръст, направен от цяло парче чемширово дърво с размери: височина 80 см, ширина (с раменете) 42 см, дебелина 3 см. Резбован е от монах на име Рафаил. За направата са използвани фини длета, игли и увеличителни лещи. Пресъздадени са 36 религиозни сцени с повече от 600 миниатюрни фигури. Работата по това произведение на изкуството е продължила 12 години и е завършена през 1802 г. Според преданието след направата му монах Рафаил е изгубил зрението си (Иванова, 1975, с. 7 – 14).

През Възраждането (XVIII – XIX в.) в Рилската обител се откриват школи и училища. Изтъкнатият книжовник и игумен на манастира (от 1860 до 1864 г.) йеромонах Неофит Рилски – патриарх на българската педагогика, подготвя учители и духовници за цялата страна. Неофит Рилски олицетворява цял етап от развитието на новобългарската култура. Той има заслуги за движението за народна просвета, за новобългарското училище, за книжнината, за общовалиден книжовен език. А именно това движение за просвета изиграва важна роля на мощен ускорител в съзряването на националното съзнание, въздейства на борбата за църковна независимост и спомага за признаването на българската народност в пределите на Османската империя (Бобчев 1922, с. 62 – 84).

След Освобождението на България Рилският манастир продължава да бъде основен поклоннически център. Обителта е посещавана от много дарители, поклонници, писатели и общественици и политици.

Той е посещаван от всички български интелектуалци, културни дейци и политици. В близост до манастира е гробът на Джеймс Баучер – британски журналист от XIX век, кореспондент от България и застъпник на българската кауза. В главната манастирска църква е погребан последният действащ български монарх Борис III. В периода на комунистическия режим броят на монасите намалява, а голяма част от манастира е превърната в музей. Но дори атеистичната власт се опитва да се нареди до благодетелите на манастира, като обновява и изгражда отново едно от неговите крила. Това манастирско крило, днес шеговито е наричано от монасите „Циганския квартал". През 1976 г. Рилският манастир получава статут на исторически и архитектурен резерват, а през 1983 г. е обявен от ЮНЕСКО за Световен паметник на културата. Дори и в най-ново време българските политици черпят символен капитал чрез широко медийно отразяване на ремонти, извършвани за изграждане на пътя към Рилски манастир.

Рилският манастир, разположен дълбоко и високо в планината, се оказва изключително място, което осъществява приемственост на българската култура. В този манастир са представени много отчетливо четири основни етапа в културното развитие на България и връзката между тях: 1. Епохата на покръстването и на Кирило-Методиевите традиции; 2. Среднобългарският период от времето на патриарх Евтимий Търновски; 3. Времето на Българското възраждане; 4. Следосвобожденска България.

Рилската обител е горяла от пожари почти до основи. Метафората за Горящия манастир, дал светлина за Новото време и сложил край на тъмните времена, за нас е добре известна, защото е разгърната в световния роман на Умберто Еко „Името на розата".

Bulgáriában a kolostor tüze a legnagyobb bolgár kolostor számára ellenkező szimbolikus jelentéssel bír. A tűzvész után újjáépített kolostor a bolgár kultúra helyreállításának szimbólumává is vált a nehéz körülmények között, a bolgár államiság nélkülözése idején. Manapság Bulgáriában Rilai Szent Iván a szentek közül elsőként tisztelik. A szent iránti tiszteletnek számos kísérő megnyilvánulása is van. Sok bolgár városnak van olyan temploma, amelynek védőszentje Szent Iván. Ő a bányászok védőszentje. Az ő nevét viseli Pernik (egy régi szénbányászati körzet központja) főtemploma, valamint a szófiai Bányászati és Földtani Egyetem. Bulgáriában számos kórházat neveztek el róla. Számos külföldi bolgár iskola és szervezet védnöke. A magyarországi bolgárok is védnökükké fogadták őt.

HELYSZÍN:
SZENT SZÓFIA TEMPLOM

SENAD EMRA

A CSÁSZÁROK, KÉZMŰVESEK ÉS MÁRTÍROK VÁROSA – SZÓFIA KERESZTÉNY EMLÉKEZETE

A magyar nyelvben nincs nyelvtani nem. Számunkra a városnevek nemük szerint nem meghatározottak, de amikor egy város szép, akkor egy hölgy képében gondolunk rá. A magyarok fülének a bolgár főváros neve kivételesen szépnek, bájosnak és nőiesnek hangzik, mert tudjuk, hogy az európai nyelvekben a Szófia női személynév.

В България пожарът има точно обратното символно значение за най-големия български манастир. Построеният отново манастир след пожарите става символ и на възстановяването на българската култура в трудните условия на липсваща българска държава. В наши дни в България св. Иван Рилски е почитан като пръв измежду светците, просияли на българска земя. Съществуват и множество съпътстващи прояви на почит към светеца. Много градове в България имат за свой главен храм църква, чийто патрон е св. Иван. Той е покровител на миньорите. Неговото име носи главната църква на гр. Перник (средище на стар въгледобивен район), както и Минно-геоложкият университет в София. Много болници в България са наречени на него. Той е патрон на много училища и организации на българите в чужбина. Българите в Унгария също са го приели за свой патрон, а 19 октомври (един от дните, в които Църквата официално почита паметта на св. Иван Рилски – пренасянето на мощите от Рила в Средец) е ден на българо-унгарската дружба.

Irodalom / Цитирана литература

Анчев 1983: Анчев, А. *Рилският манастир*. София, 1983.

Байрамова 1997: Байрамова, М. *Вечният монах. 1050 години от успението на св. Иван Рилски*. София, 1997.

Бельов 2004: Бельов, Г. *Рилският манастир*. София, 2004.

Бобчев 1922: Бобчев, С. Значението за България на св. И. Рилски и на основания от него манастир. *// Годишник на Свободния софийски университет за 1922 г.* София, 1922, с. 62 – 84.

Иванова 1975: Иванова, В. *Миниатюрната дърворезба на Рафаиловия кръст*. София, 1975.

Гошев 1956: Гошев, Ив. *Рилски глаголически листове*. София, 1956.

Драгова 2005: Драгова, Н. *Старобългарската култура*. София, 2005.

Иванова 1975: Иванова, В. *Миниатюрната дърворезба на Рафаиловия кръст*. София, 1975.

Цохандри 2022: Цохандри, Е. Великата Рилска пустиня и нейното сияние в околния свят. *// Живописна България. Многоезични маршрути. Литературен атлас.* Пловдив: 2022, с. 111 – 130.

Куюмджиев 2015: Куюмджиев, А. *Стенописите на главната църква на Рилски манастир*. София, 2015.

Прашков 1973: Прашков, Л. *Хрельовата кула. История, архитектура, живопис.* София, 1973.

ТОПОС:
ЦЪРКВА „СВ. СОФИЯ“, СОФИЯ

СЕНАД ЕМРА

ГРАД НА ИМПЕРАТОРИ, ЗАНАЯТЧИИ И МЪЧЕНИЦИ – ХРИСТИЯНСКАТА ПАМЕТ НА СОФИЯ

Преводач: д-р Григор Григоров

В унгарския език отсъства граматическата категория „род“. За нас имената на градовете нямат родова определеност, но когато един град е красив, ние го мислим в образа на дама. За ушите на унгарците името на българската столица звучи изключително, красиво, обаятелно и женствено, защото знаем, че в европейските езици София е женско лично име.

Szófia nemcsak Bulgária egyik legrégebbi városa, hanem Európa egyik első városa is. Rendkívül kedvező természeti adottságai vonzóvá teszik a helyet a letelepedésre, ami a terület folyamatos lakottságához vezetett több mint öt évezreden keresztül. A távoli múltban a Szófiai-mező egy édesvizű tó volt, amelyben a környező hegyi folyók vize gyűlt össze. Idővel a tó kiszáradt az Iszkár-szoroson keresztül, és az alja termékeny síksággá változott. Ennek a folyamatnak az eredményeként homokos teraszok alakultak ki, amelyek maradványai még mindig láthatók a város domborzatán. A környező hegyeket sűrű, évszázados erdők borították, amelyek szintén vonzották a korai telepeseket. Azokban az időkben, amikor a vadászat és a halászat volt a fő megélhetési forrás, az ilyen erőforrások megléte döntő jelentőségű volt. Ezenkívül a területen lévő ásványvízforrások kulcsszerepet játszottak a település fejlődésében, évezredekig a középpontban tartva az életet.

A legfontosabb tényező azonban, amely Szófiát fontos történelmi központként emelte, stratégiai elhelyezkedése. A városon keresztül haladtak a Európát Ázsiával összekötő főbb kereskedelmi és katonai útvonalak – Közép-Európából Belgrádon át – Szófia – Plovdiv – Konstantinápoly, majd onnan az ázsiai kontinensre. Szófia a Dunával, az Égei-tengerrel és az Adriai-tengerrel is kapcsolatban áll, ami a gazdasági és kulturális interakciók fontos központjává teszi.

Már az új korszak elején a rómaiak által Serdicának nevezett várost fontos közigazgatási központként hozták létre – ezt a szerepét végig megőrizte története során. A régészeti leletek a mezőgazdaság fejlődéséről tanúskodnak, beleértve a gabonafélék, a szőlő és a gyümölcsfák termesztését. Az állattenyésztés is jól fejlett volt. Különböző mesterségek virágoztak magában a városban, például a kőfaragás, a téglakészítés, a kőművesség, a szövés, a vaskohászat és a fazekasság. Az építkezés különösen magas szinten zajlott – Serdicát már a 2. század végén erős erődítőfal vette körül, amelyet többször újjáépítettek és megerősítettek, több mint tizenkét évszázadon át védve a várost.

A jó infrastruktúrának köszönhetően a várost szilárd és kényelmes utak kötötték össze. Rajtuk pihenőállomásokat és lócserélő állomásokat építettek, és a feliratokkal ellátott speciális oszlopok jelezték a birodalom különböző pontjaihoz való távolságot. A római források Serdica néven adják át a várost. Serdica egyik legfigyelemreméltóbb városi komplexuma a thermák voltak – nagyméretű közfürdők különböző helyiségekkel a forró és hideg fürdőkhöz, izzáshoz és pihenéshez. A szabad polgárok órákat töltöttek bennük, élvezve a kényelmet és a társadalmi kapcsolatokat.

A római császár, Galerius (250-311) szorosan kapcsolódik Serdica történetéhez. Vezetésével készült el a kereszténység szempontjából nagy jelentőségű dokumentum, az úgynevezett „Türelmi ediktum“. Uralkodóként, akinek a székhelye Serdicában volt, 311. április 30-án adott ki egy rendeletet, amellyel véget vetett a keresztények üldözésének. Ezzel a tettével megkapták a jogot, hogy szabadon vallják hitüket, helyreállítsák imaházaikat és szertartásokat végezzenek. Ezenkívül arra számítanak, hogy imádkoznak a császár egészségéért, az állam jólétéért és saját békéjükért, hogy megőrizhessék a birodalom integritását, és békében élhessenek. Ezen az ediktumon alapozta két évvel később a császár, Konstantin a Milánói ediktumot. Úgy vélik, hogy ez az esemény a kereszténység felemelkedésének kezdetét jelzi, amely először egyenlő státuszt kapott a Római Birodalmon belül, majd később hivatalos államvallásként is megállapodott. (Скар 2008, 189-197. o.). Ma a Türelmi ediktum latin, angol és bolgár nyelven olvasható a régi „Szent Szófia“ templom előtt.

София е не само един от най-старите градове в България, но и един от първите градове на Европа. Изключително благоприятните природни условия правят мястото привлекателно за заселване, което е предпоставка за непрекъснато обитаване на района повече от пет хилядолетия. В далечното минало софийското поле е представлявало сладководно езеро, в което се събирали водите на околните планински реки. С течение на времето езерото се оттича през Искърския пролом, а дъното му се превръща в плодородна равнина. В резултат на този процес са се образували пясъчни тераси, чиито останки и днес могат да се забележат в градския релеф. Околните планини били покрити с гъсти вековни гори, което също привлича ранните заселници. В епохите, когато ловът и риболовът били основен източник на препитание, наличието на такъв ресурс било от решаващо значение. Освен това минералните извори в района изиграват ключова роля в развитието на селището, като задържали около себе си центъра на живота в продължение на хилядолетия.

Най-значимият фактор за утвърждаването на София като важен исторически център обаче е стратегическото ѝ разположение. През града минавали ключови търговски и военни пътища, свързващи Европа с Азия – от Централна Европа през Белград – София – Пловдив – Цариград, а оттам към Азиатския континент. Също така София се свързва с река Дунав, Егейско море и Адриатика, което я прави важно средище на икономически и културни взаимодействия.

Още в началото на новото летоброене градът, познат на римляните като Сердика, се утвърждава като важен административен център – роля, която запазва през цялата си история. Археологическите находки свидетелстват за развитието на земеделието, включително отглеждането на зърнени култури, лозя и овощни дървета. Скотовъдството също е добре развито. В самия град процъфтявали различни занаяти като каменоделство, тухларство, зидарство, тъкачество, железарство и грънчарство. Строителството било на особено високо ниво – Сердика била обградена с мощна крепостна стена още в края на II век, която многократно е преустройвана и укрепвана, защитавайки града повече от дванадесет столетия.

Благодарение на добрата инфраструктура градът е свързан със здрави и удобни пътища. По тях били изградени станции за почивка и смяна на коне, а специални колони с надписи указвали разстоянията до различни точки в империята. Римските исторически извори предават името на града като Сердика. Един от най-забележителните градски комплекси в Сердика били термите – големи обществени бани с разнообразни помещения за горещи и студени бани, изпотяване и почивка. Свободните граждани прекарвали часове в тях, наслаждавайки се на удобствата и социалните контакти.

Римският император Галерий (250 – 311) е тясно свързан с историята на Сердика. Под негово ръководство е създаден значим за християнството документ, известен като „Едикт на толерантността“. Като владетел, чиято резиденция се намира в Сердика, на 30 април 311 г. той издава разпореждане, с което слага край на гоненията срещу християните. С този акт им се предоставя правото свободно да изповядват вярата си, да възстановят молитвените си домове и да извършват богослужения. Освен това от тях се очаква да се молят за здравето на императора, благополучието на държавата и собствения си мир, за да се запази целостта на империята и да могат да живеят в спокойствие. Именно върху този едикт две години по-късно император Константин основава т.нар. „Милански едикт“. Смята се, че това събитие бележи началото на възхода на християнството, което първо получава равноправен статут в рамките на Римската империя, а по-късно се утвърждава и като официална държавна религия (Скар 2008, с. 189 – 197). Днес „Едиктът на толерантността“ може да се прочете написан на три езика пред старата църква „Света София“, езиците са латински, английски и български.

Egy másik fontos császár a világtörténelem számára is szorosan kötődik Szófiához. Nagy Konstantin (Flavius Valerius Aurelius Constantinus) a 3. század 70-es, 80-as éveiben született Naissusban (ma Niš, Szerbia). Constantius Chlorus – a későbbi Nyugat-Római Birodalom császárának és első feleségének, Helenának (kb. 250 – kb. 330) a fia volt. Ő a Bizánci Birodalom alapítója és az első keresztény császár. Kiemelkedő katonai vezető, de törvényhozó is volt, Nagy Konstantin számos törvényt hozott az egyház javára, a szegények és védtelenek védelmére, a gladiátorküzdelmek és a keresztre feszítés eltörlésére, a korrupció és a hatalommal való visszaélés ellen stb. A császár sok templomot épített, mint például a trieri bazilikát, a „Krisztus születése“ templomot Betlehemben, a „Szent sír“ templomot Jeruzsálemben és a „Szent György“ rotundát Szófiában. A hagyomány szerint anyjára, Helenára bízta a küldetést, hogy Jeruzsálembe menjen, ahol 326-ban felfedezte a Szent sírt és a Tisztelt Keresztet. Majdnem 80 évesen Ilona szent ereklyékkel tért vissza Rómába a zarándoklatáról, és fiának karjaiban halt meg. Nagy Konstantin nemcsak Rómából és Bizáncból uralkodott a Birodalom felett, hanem Szófiából is, amiről azt mondta: „Serdica az én Rómám!“ (Вачкова 2012, 67-87. o.). 337. május 22-én halt meg Nikomédiában. Kívánsága szerint a Konstantinápolyi „Szent Apostolok“ templomának narthexában temették el. A keresztény hithez való hozzájárulásuk miatt az egyház Konstantint és anyját, Helenát az apostolokkal egyenrangúnak nyilvánította, május 21-én emlékezve meg róluk.

A római korból származó legjobban megmaradt építészeti emlék Szófiában a fent említett „Szent György“ rotunda, amely az Elnökség udvarában található. A 4. században épült épület monumentális, szimmetrikus és kiváló építészeti formájával lenyűgöz. Mivel a rotunda a kereszténység hivatalos elfogadása előtt épült, még mindig nem vagyunk biztosak az épület eredeti rendeltetésében. Lehetséges, hogy római fürdőhöz vagy egy közösségi kultuszépülethez építették. A kereszténység elfogadása után a rotunda gyorsan felvette a keresztény templom funkcióit. A templomnak több festői rétege van a középkorból, amelyek ma is jól megmaradtak, és örömet okoznak a turistáknak és a zarándokoknak. Az oszmán invázió után a rotunda mecsetté alakult. Bulgária felszabadítása után helyreállították a keresztény templom státuszát (Филов 1921, 183-197. o.). A késő antik korszak legfigyelemreméltóbb emléke a „Szent Szófia“ templom, amely a mai napig fennmaradt. Már a 4. században is egy kis, egyhajós templom állt a jelenlegi templom helyén, amelyet sokszínű mozaikkal díszítettek. Különösen lenyűgöző a szentélyrészben, ahol stilizált fákat és madarakat ábrázolnak. A pusztulása után egy nagyobb templomot építettek ugyanazon a helyen, amelyet valószínűleg a hun inváziók során pusztítottak el.

A padlóját szintén színes mozaik borította, amely gazdag volt díszítésekben, amelyekből jelentős töredékek maradtak meg. Némelyikük ma is látható. A konzerválási munkálatok után látogathatóvá tették, és ezek a felbecsülhetetlen értékű történelmi leletek megtekinthetők. A jelenlegi épület az 5. század végén vagy a 6. század elején épült, és Serdica utolsó virágzásához kapcsolódik a korai bizánci korszakban. Építészetileg a „Szent Szófia“ egy háromhajós, kereszt alakú kupolás bazilika. Jelenlegi kinézete, amelyet részben a Felszabadulás után állítottak helyre, eltér az eredetitől, de továbbra is lenyűgöz a formák és a kötetek harmonikus kombinációjával. A Második Bolgár Államban a „Szent Szófia“ metropolitai templom volt, és mellette papképző iskola működött. Belső terét gazdagon festették falfestményekkel, amelyek azonban nem maradtak fenn. Figyelemre méltó kereszténye ket temettek a templomba (Чилингиров 2013, 18-57. o.). A „Szent Szófia“ templom narthexában bolgár és magyar feliratú emléktáblát helyeztek el, amely október 19-ét, Szent Iván Rilski napját a bolgár-magyar barátság napjaként jelöli.

Друг важен за всемирната история император също е тясно свързан със София. Константин I Велики (Флавий Валерий Аврелий Константин) е роден в Найсос (днес Ниш, Сърбия) през 70 – 80-те години на III век. Той е основоположникът на Византийската империя и първият християнски император. Изтъкнат военачалник, но и законодател, Константин Велики въвежда редица закони в полза на Църквата, за защита на бедните и безпомощните, за отмяна на гладиаторските борби и разпъването на кръст, против корупцията и злоупотребата с власт и др. Императорът строи много храмове: базиликата в Трир, църквата „Рождество Христово" във Витлеем, храма „Божи гроб" в Ерусалим и ротондата „Св. Георги" в София. Според преданието той възлага на майка си Елена мисията да отиде в Ерусалим, където през 326 г. тя открива Гроба Господен и Честния кръст. Близо 80-годишна, Елена се завръща в Рим със свети реликви от своето поклонение и издъхва в ръцете на сина си. Константин Велики управлява Империята не само от Рим и от Византион, но и от София, за която казва: „Сердика е моят Рим!"(Вачкова, 2012, с. 67 – 87). Умира на 22 май 337 г. в Никомидия. Според желанието му е погребан в притвора на църквата „Свети Апостоли" в Константинопол. Заради приноса им за християнската вяра Църквата обявява Константин и майка му Елена за равноапостоли, почитайки паметта им на 21 май.

Най-добре запазеният архитектурен паметник от римската епоха в София е споменатата ротонда „Свети Георги", разположена в двора на Президентството. Построена през IV век, сградата впечатлява с монументалност, симетрия и изящна архитектурна форма. Тъй като ротондата е строена преди официалното приемане на християнството, още не сме сигурни в първоначалното предназначение на сградата. Възможно е да е строена за римска баня или обществена културова постройка. След приемането на християнството ротондата бързо поема функциите на църква. Вътрешността има няколко живописни слоя от епохата на Средновековието, които днес са добре консервирани и радват очите на туристи и поклонници. След османското нашествие ротондата е превърната в джамия. След Освобождението на България е върнат статутът ѝ на християнски храм (Филов, 1921, с. 183 – 197). Най-забележителният паметник от епохата на Късната античност е запазената и до днес църква „Св. София". Още през IV век на мястото на днешния храм е съществувала малка еднокорабна църква с подова настилка, украсена с многоцветна мозайка. Особено впечатляваща е тази в олтарната част, където са изобразени стилизирани дървета и птици. След разрушаването ѝ на същото място е изградена по-голяма църква, която вероятно е била унищожена при хунските нашествия.

Нейният под също е бил покрит с пъстра мозайка, богата на орнаменти, от която са запазени значителни фрагменти. Част от тях могат да бъдат видени и днес. След консервационни дейности е осигурен достъп за посетители и в момента могат да се разгледат тези ценни исторически артефакти. Сегашната сграда е построена в края на V или началото на VI век и е свързана с последния разцвет на Сердика през ранновизантийската епоха. Архитектурно „Св. София" представлява трикорабна кръстовидна куполна базилика. Днешният ѝ облик, частично възстановен след Освобождението, се различава от първоначалния, но продължава да впечатлява със своето хармонично съчетание на форми и обеми. По време на Втората българска държава „Св. София" е била митрополитска църква, като към нея е функционирало училище за духовници. Вътрешността ѝ е била богато изографисана със стенописи, които обаче не са се съхранили. В църквата са погребвани знатни християни (Чилингиров, 2013, с. 18 – 57). В притвора на храма „Св. София" е поставена паметна плоча с надпис на български и на унгарски, с която се отбелязва денят на св. Иван Рилски 19 октомври като ден на българо-унгарската дружба.

A kereszténység általános története szempontjából a város különösen jelentős az ott összehívott egyházi zsinat miatt. 343-ban a kereszténység virága Serdicában gyűlt össze, hogy döntő döntést hozzon Arius tanításairól, amely abban az időben lendületet vett a keresztények körében. A keleti és a nyugati egyházakból összegyűlt püspökök száma a mai Szófiában igazán lenyűgöző, és elmondható, hogy a 343 őszén tartott zsinat idején Serdica a világ szellemi fővárosa lett. Bár a Serdicai Zsinatot az egyháztörténetben helyi, nem egyetemes zsinatként tartják számon, szimbolikus értéke örökre megmarad a helyi keresztények emlékezetében. Azt is ki kell emelni, hogy mindazon városok közül, ahol a kereszténység szempontjából sorsdöntő döntések születtek – Nicea, Serdica, Jeruzsálem, Efezus, Konstantinápoly -, csak Serdica városa található ma keresztény állam területén.

A várost 809-811-ben, Krum kán uralkodása alatt csatolták a bolgár állam határai közé, három évszázaddal korábban a környezet szlávokkal telt meg. A Serdica névben bekövetkezett metatézisen keresztül alakult ki a szláv Sredets név is, ami a népi etimológiában a középsőt jelenti – egy középen elhelyezkedő várost.

A Kelet-Bolgár Királyság 971-es bukása után Sredets rövid ideig a bolgár pátriárkátus központja volt, amelyet később Ohridbe helyeztek át. Sredets egy uralkodó család szülőhelye, amely a nyugat-bolgár földeket uralkodta egészen a bizánciak általi 1018-as végső elfoglalásukig. Sredets uralkodója Despot Nikola volt, akinek négy fia, Samuíl, Mózes, Áron és Dávid felosztották a szabad bolgár földeket. A bizánci szerzők a várost Triaditsaként adták át. A 10. században elhelyezték a bolgár remete szerzetes, Szent Rilai János ereklyéit. A szent ereklyéit egy kolostorba helyezték, amely valahol a mai Pirotska utcán, a szófiai zsinagóga mögött helyezkedett el. A 11-12. századi bizánci uralom alatt Sredets közigazgatási központ volt a Bulgária témában és a herceg rezidenciája (Златарски 1934, 14-15. o.). Ebben az időszakban a bizánci császár, I. Mánuel Komnénosz (1143-1180) többször is a városban tartózkodott, ahol enyhülést és gyógyulást kapott fájdalmaitól. Georgiosz Szkülicesz bizánci tisztviselőt ideiglenes kormányzónak nevezték ki Sredetsbe, ahol szintén gyógyulást kapott reumás fájdalmaiból. Kétségtelenül a meleg ásványvizek is hozzájárultak ehhez. Szkülicesz a gyógyulást a városban található Szent Rilai János ereklyéinek csodálatos hatásának tulajdonította. Ettől a szerzőtől egy hosszú életrajzunk van a szentről, görögül írva (Дуйчев 1947, 54-63. o.).

A szent ereklyéi 1183-ig maradtak, amikor a magyarok a Duna partján, Esztergom városában lévő püspöki központba vitték. Az ereklyék három évig Magyarországon maradtak, de visszakerültek Sredetsbe. Nem sokkal később Tarnóba, a fővárosba szállították őket. Sredets városának a Második Bolgár Királyság idejére vonatkozó kulturális jelentőségét tökéletesen szemlélteti a korszakban épült 30 szófiai kolostor. A kolostorok a szófiai mező hegyei lábánál helyezkednek el, széles gyűrűt alkotva a város körül. Ennek a gyűrűnek a részeként a Bojana-templom a leghíresebb freskóiról.

A 14. század végére a Sredets helyett a Szófia nevet kezdték használni. Szófia korai kutatója, A. Ishirkov azt állítja: „Egy 1376-ból származó dubrovniki feljegyzésben megtalálható a Szófia név. A Szófia nevet valószínűleg sokkal korábban is használták az emberek, de írott dokumentumokban csak később jutott el. Ez a jelenség jellemző minden településre, amely megváltoztatta a nevét.(...) Mindenki, aki foglalkozott Szófia város nevének kérdésével, meggyőződésévé vált, hogy ez a név a gyönyörű és nagy „Szent Szófia“ templomhoz kapcsolódik (Иширков, 11. o.).

За всеобщата история на християнството градът е особено значим със свикания в него църковен събор. През 343 г. в Сердика се събира цветът на християнството, за да се вземе меродавно решение върху учението на Арий, което набира скорост сред тогавашните християни. Броят на епископите, събрани от източните и от западните църкви в днешна София, е наистина внушителен и може да се каже, че във времето на Събора през есента на 343 г. Сердика се превръща в духовна столица на света. Макар и в историята на Църквата Сердикийският събор да се брои като поместен, а не като вселенски, неговата символна стойност остава завинаги в паметта на местните християни. Редно е да се посочи също така, че от всички градове, в които са се взели съдбоносните решения за християнството – Никея, Сердика, Йерусалим, Ефес, Константинопол – единствено град Сердика днес се намира на територията на християнска държава.

В пределите на българската държава градът е включен през 809 – 811 г. при управлението на хан Крум, като три века по-рано околностите са били населени със славяни. Чрез метатеза в името Сердика се образува и славянското му название Средец, което в народната етимология се схваща като среда – град, разположен по средата.

След падането на Източното българско царство в 971 г. Средец за кратко време е бил център на Българската патриаршия, преместена по-късно в Охрид. Средец е родното място на владетелска фамилия, която управлява западнобългарските земи до окончателното им превземане от Византия през 1018. Управителят на Средец е деспот Никола, чиито четирима синове Самуил, Мойсей, Арон и Давид си поделят свободните български земи. Византийските автори предават името на града като Триадица. През X в. там са положени мощите на първия български монах отшелник св. Иван Рилски. Мощите на светеца са били положени в манастир, който се е намирал някъде на днешната улица „Пиротска“, зад софийската синагога. В периода на византийското управление XI – XII век Средец е административен център в темата България и резиденция на дук (Златарски, с. 14 – 15). През този период византийският император Мануил I Комнин (1143 – 1180) е отсядал неколкократно в града, където получил облекчение и изцеление на болките си. Византийският сановник Георги Скилица бил назначен за временен управител в Средец, където също получил изцеление на ревматичните си болки. Без съмнение за това са допринесли топлите минерални извори. Скилица отдал изцелението на чудодейно въздействие на намиращите се в града мощи на св. Иван Рилски. От този автор имаме оставено пространно житие на светеца, написано на гръцки език (Дуйчев, 1947, с. 54 – 63).

Мощите на светеца престояват до 1183 г. в Средец, когато са отнесени от унгарците в епископския център на брега на Дунава, град Естергом. Три години мощите престояват в Унгария, но са върнати в Средец. Скоро след това са пренесени в столицата Търново. Културното значение на град Средец за времето на Второто българско царство прекрасно се илюстрира от изградените през този период 30 софийски манастира, разположени в подножията на планините на Софийското поле, като образуват широк пръстен около града. Част от този пръстен е прочутата със своите стенописи Боянска църква.

Към края на XIV век. в употреба влиза името „София“ вместо „Средец“. Ранният изследовател на София А. Иширков твърди: „В един дубровнишки запис от 1376 г. се среща името Sophia. Името София било употребявано от народа сигурно много по-рано, но в писмените документи то си пробило път по-късно. Това явление е общо за всички селища, които са сменяли имената си.(...) Всички, които са се занимавали с въпроса за името на град София, са дошли до убеждението, че това име стои във връзка с хубавата и голяма черква „Св. София“ (Иширков, с. 11).

A várost 1382-ben foglalták el az oszmánok. Kezdetben az oszmán hódítás után általános pusztítás következett a bolgár földeken. A Szófia bukása azonban nem befolyásolta a város életét olyan katasztrofálisan. E terület elfoglalásával megnyílt a hódítók által álmodott út a Nyugat-Balkánra és Közép-Európába. A helyszínt a szultán is értékelte, és nem sokkal a hódítás után az oszmán közigazgatást Plovdivból Szófiába költöztették. Ez a választás meghatározta a város jövőbeli fejlődését, és az oszmán hatalom köz- és közigazgatási intézményei koncentrálódtak benne. A város a török hadsereg fontos helyőrségközpontjának is bizonyult. Ez a helyzet kedvező feltételeket teremtett az oszmán hódítás pusztításainak leküzdéséhez. A szófiai kereszténynek ritka lehetőségük volt egy viszonylag békés városi és gazdasági életre a különböző mesterségekben vállalt kötelezettségeik révén, amelyek az oszmán hadsereg igényeit szolgálták. Ez a lakosság bizonyos adókedvezményeket és kiváltságokat élvezett. A helyzet még gazdasági növekedést és a városi keresztény lakosság számának növekedését is kínálta. A virágzónak tekinthető mesterségek közül a legfontosabbak a különböző bőrművességek, amelyek a kantárok, nyergek, hátizsákok stb. készítéséhez kapcsolódtak.

Valamint a kovácsmesterségek, amelyek a patkók, kengyelek, fegyverek pengéinek és a különféle asztalos- és mezőgazdasági szerszámok kovácsolásához kapcsolódtak. Ezenkívül olyan mesterségek is fejlődtek, mint a kötélkészítés, a malom, a fazekasság, az ötvösművészet stb. A bőrművesek még engedélyt is kaptak az oszmánoktól egy új templom építésére, amelyet ma „Szent Petka Samardzhiyska"-ként ismerünk.

Egy ilyen kedvező földrajzi és gazdasági helyzet befolyásolta a keresztény lakosság általános szellemi állapotát. Szófia a Balkán más részeiről érkező kiemelkedő és tehetséges kézművesek vonzerejévé vált. A 16. század elején a Kratovói György ötvös (a mai Észak-Macedóniában) telepedett le Szófiában. Magas presztízse miatt a képzett mesterként a helyi muzulmánok elhatározták, hogy rábírják a muszlim hitre. Georgi megtagadta, hogy áttérjen az iszlámra, kihasználva a lehetőséget, hogy a muzulmánok között is hirdesse a kereszténységet. Vakmerő kijelentései miatt bíróság elé idézték, ahol vallási vita zajlott, amelyben Georgi győztesként került ki. Végül halálra ítélték, és mártírhalált halt, 1515-ben máglyán égették el. A hely, ahol az ötvös Georgit elégették, a „Szent Szófia" templom falai közelében található (a Vazov sírhelye közelében). Nem sokkal ez a halál után az egyház szentté avatta, és szentként ismerte el, Szent Szófiai Új Györgyként, akinek emléknapját február 11-én ünneplik.

Életrajzának szerzője a szófiai Pop Pejo írnok. Érdekes, hogy az életrajzíró és a szent kortársak és közeli gondolkodású emberek. Pop Pejo Szent György lelkésze, közeli barátja és a mártíromságának tanúja, sőt az élet egyik hőse (Житие на Георги Нови Софийски, 291-308. o.).

Az ötvös György sorsa 40 évvel később megismétlődött egy másik szófiai kézművessel – Nikola cipősszel. Ioanninában (a mai Görögországban) született, Szófiába érkezett, ahol megnősült, és gyorsan elismert mesterként vált ismertté a városi társadalomban. A közös mesterségbeli érdekeltségek alapján kommunikált a muzulmánokkal, akikkel megismertette a cipőkészítési művészetet. Szoros kapcsolatba került a muzulmánokkal a mesterségén keresztül. Nikola nem félt közös asztalnál ülni azokkal, akiket képzett. Meghívták egy ünnepségre, ahol a muzulmokok forralatlan borral kínálták, és miután szándékosan lerészegítették, akaratán kívül körülmetélték. Egy évig Nikola titokban megvallotta a kereszténységet, mivel a muzulmánok a sajátjuknak tartották.

Градът е превзет от османците през 1382 г. Първоначално след османското завладяване в българските земи последвала всеобща разруха. Падането на София обаче не се отразило така пагубно за живота в самия град. Чрез завземането на тази област се отваря мечтания на завоевателите път към Западните Балкани и Средна Европа. Местоположението е оценено от султана и скоро след завладяването османската администрация е преместена от Пловдив в София. Този избор предопределя бъдещото развитие на града и в него се съсредоточават обществени и административни учреждения на османската власт. Градът се оказва и важен гарнизонен център на османската армия. Подобна ситуация създава благоприятни условия за преодоляване на разрухата от османското завладяване. Християните в София имат рядката възможност за относително спокоен градски и стопански живот чрез ангажиментите си в различните занаяти, обслужващи нуждите на османската армия. Това население се ползва от известни данъчни свободи и привилегии. Ситуацията предлага дори икономически растеж и увеличаване на броя на градското християнско население. Сред занаятите, които могат да се определят като процъфтяващи, са на първо място различните кожарски занаяти, свързани с направата на юзди, седла, самари и др.

Както и ковашките занаяти, свързани с изковаването на подкови, стремена, остриета за оръжията и за различните дърводелски и земеделски инструменти. Освен това се развили и занаяти като въжарство, мелничарство, грънчарство, златарство и др. Занаятчиите от кожарските занаяти дори успели да издействат пред османците разрешение за строеж на нова църква, известна днес с името „Света Петка Самарджийска“.

Подобна благоприятна географска и икономическа ситуация оказва влияние върху общото духовно състояние на християнското население. София се превръща в притегателен център за изявени и талантливи занаятчии от други части на Балканите. В началото на XVI в. в София се заселва златарят Георги от град Кратово (днес в Северна Македония). Поради високия му престиж на изкусен майстор местните мюсюлмани са решени да го убедят да приеме исляма. Георги отказва да приеме исляма, като използва случая да проповядва християнство сред самите мюсюлмани. Заради дръзките си твърдения той е изправен на съд, на който се състои религиозен диспут, в който победител е Георги. В крайна сметка е осъден на смърт и мъченически загива, изгорен на клада в 1515 г. Мястото, на което е изгорен златарят Георги, се намира до стените на църквата „Св. София“ (в близост е гробът на Вазов). Бързо след тази смърт Църквата го канонизира и става известен като свети Георги Нови Софийски, паметта му се чества на 11 февруари.

Автор на неговото житие е книжовникът поп Пейо от София. Интересен е фактът, че житиеписецът и светецът са съвременници и близки съмишленици. Поп Пейо е духовният наставник на св. Георги, негов близък приятел и свидетел на мъченическата му смърт и дори е един от героите на житието (Житие на Георги Нови Софийски, с. 291 – 308).

Съдбата на златаря Георги след 40 г. се повтаря с друг софийски занаятчия – обущаря Никола. Той е роден в Янина (днес Гърция), пристигнал в София, където се задомява, той бързо се утвърждава като уважаван майстор в градското общество. На основата на общия занаятчийски интерес той общува с мюсюлмани, които въвежда в обущарското изкуство. Влиза в близки отношения с тях чрез занаята си. Никола не се страхува да споделя обща трапеза с онези, които обучава. Той е поканен на пиршество, на което мюсюлманите го угощават с непрекипяло вино и след като съзнателно го напили, против волята му го обрязали. Една година Никола изповядва тайно християнството, като мюсюлманите го мислят за един от своите.

Krisztus feltámadásának ünnepén nyilvánosan kereszténynek vallotta magát, és ezzel a gesztussal megsértette a muzulmánokat. Ezt követően bíróság elé idézték, és a szófiai polgárok szeme láttára halálra kövezték (Житие на Никола Нови Софийски, 308-375. o.). Nikola kivégzésének helyszíne a Tri Kladentsi területén, a török nevén Uch Bunar, ma a Pirotska és Opalchenska utcák kereszteződésében található. Nem sokkal a mártíromsága után szentté avatták. Szófiai Szent Új Miklós emlékét május 17-én ünneplik. Az életrajzíró Matei Gramatik, aki Pop Peyohoz hasonlóan a szent kínzásainak tanúja és szellemi mentora volt. Szófiai Szent Nikola élete a leghosszabb élet a bolgár középkori irodalomban. Ebben az életben történeteket találunk a császárról, Konstantinról, a Serdicai Zsinatról és Szent Rilai János ereklyéinek tartózkodásáról. Mindez azt mutatja, hogy a városnak megvan a maga egyházi-történeti emlékezete és folytonossága. Ebből az életből idézünk egy rövid, de a korra nézve nagyon értékes és ritka, gyönyörű leírást Szófia helyéről:

> *„Ez a város is nagyon magas hegyekkel van körülvéve. Úgy veszik körül, mint egy erőd, és bőségesen öntözik az onnan folyó édes vizek. A levegőben is sok a frissesség, különösen a betakarítás idején; csodálatosan hűti a perzselő terhet, és elűzi a betegségek nagy gonoszát minden élőből. De dicsőséges hegyei lábánál, a hideg vizekkel együtt, ahogy mondták, forró vizek is bőségesen folynak. Sokszor különböző szenvedésekben szenvedők szabadulnak meg Krisztus kegyelméből, ha megmártóznak bennük. És nem kevesebb hasonló dolgot fogsz felfedezni, ha időd van mélyebbre ásni. Ilyen a környék, és a szívében fekszik Sofia dicsőséges és dicséretre méltó városa. Nem tudjuk megfelelően kifejezni, mint már említettük, e város ragyogását! Sofia nem messze fekszik, a határokon belül, hogy úgy mondjam, a nagyobb Európában."* (Житие на Никола Нови Софийски, 316-317. o.).

A sofiai mártírok a 16. századi eseményekként nagyon hasonlítanak egymáshoz. Mindkét szent a városon kívüli származású, mindketten letelepedett iparosok, mindketten egy oszmán bíróság elé kerülnek, és mindketten szoros kapcsolatban állnak a papjaikkal. Kétségtelen, hogy a hagiográfia középkori műfajának sztereotipikus követelményei befolyásolják a hasonlóságokat Szent György Novi Sofijski és Szent Nikola Novi Sofijski élete között. De összefoglalhatjuk, hogy a bolgár XVI. században, néhány szerencsétlen, de önmagukban is hősies eseményen keresztül, Sofia városa, a két tudós irodalmi munkája révén megerősíti a keresztény emlékezetet. Közvetett módon az a karó, amelyen az aranyműves Györgyöt megégették, és a fűzfa, amelyhez a cipész Nikolát kötözték, hogy megkövezzék, kapcsolatot teremt a bolgár emlékezetben Vaszil Levski bitófájával.

Bulgária felszabadulása után Sofia Bulgária fővárosává vált. A fővárosként való választásának indokai között, a stratégiai elhelyezkedésén kívül, a kulturális és történelmi értéke is szerepelt, ami több történelmi toposzban is megmutatkozik: Galerius császár ediktuma; Konstantin császár rezidenciája; A szárdi zsinat; Szent Iván Rilszki emlékezete; A sofiai kolostorok hálózata; A sofiai mártírok és Levski kivégzésének helye.

На празника Възкресение Христово той публично се обявява за християнин, като с този си жест подразнил мюсюлманите. Впоследствие е изправен пред съд и пребит с камъни пред очите на софийските граждани (Житие на Никола Нови Софийски, с. 308 – 375). Лобното място на Никола е в местността „Три кладенци", известна с турското си име Юч бунар, днес на кръстовището на улиците „Пиротска" и „Опълченска". Канонизиран е бързо след мъченическата смърт. Паметта на св. Никола Нови Софийски се чества на 17 май. Житиеписец е Матей Граматик, който, подобно на поп Пейо, е свидетел на мъченията и духовен наставник на светеца. Житието на св. Никола Софийски е най-обемното житие в цялата българска средновековна литература. В това житие откриваме разкази за император Константин, за Сердикийския събор и за престоя на мощите на св. Иван Рилски. Всичко това показва, че градът има собствена църковно-историческа памет и приемственост. От това житие ще цитираме едно кратко, но много ценно и рядко за епохата, красиво описание на местонахождението на София:

> *„Този град около себе си има и превисоки планини. С тях е обкръжен като с крепост и се напоява обилно от сладките води, изтичащи оттам. Има и много свежест на въздуха, особено по време на жътва; тя чудесно разхлажда знойното бреме и прогонва от всичко живо голямото зло на болестта. Но в полите на неговите прославни планини заедно със студените води, както се каза, извират обилно и горещи води. Много пъти обхванатите от различни страдания се избавят чрез Христовата благодат с потапяне в тях. И не малко други подобни неща ще откриеш, ако имаш време да се задълбочиш. Такава е местността и в самата ѝ сърцевина се намира прославният и достохвален град София. Не можем да изкажем достойно, както вече се спомена, Великолепието на този град! София се намира недалеч, в пределите, така да се каже, на голяма Европа"* (Житие на Никола Нови Софийски, с. 316).

Софийските мъченически подвизи като събития от XVI в. са твърде идентични едно с друго. И двамата светци са външни на града по своя произход, и двамата са утвърдени занаятчии, и двамата са изправяни пред османски съд, и двамата са в близки отношения със своите духовници. Безспорно трафаретните изисквания на средновековния жанр житие влияят върху приликите между житията на св. Георги Нови Софийски и св. Никола Нови Софийски. Но можем да обобщим, че в българския XVI век чрез едни нерадостни, но героически сами по себе си събития град София чрез литературното творчество на двамата книжовници засилва християнската памет. По един непряк начин кладата, на която е изгорен златарят Георги, и върбата, на която е завързан обущаря Никола, за да бъде убит с камъни, правят връзка в българската памет с бесилото на Васил Левски.

След Освобождението на България София е избрана за столица. Сред аргументите да бъде избран тъкмо този град за столица, освен стратегическото му разположение е взета и културно-историческата му стойност, която се изразява в няколко исторически топоса: Едиктът на император Галерий; Резиденцията на император Константин; Сердикийския църковен събор; Паметта за св. Иван Рилски; Софийската мрежа от манастири; Софийските мъченици и лобното място на Левски.

Irodalom / Цитирана литература

Вачкова 2012: Вачкова, В. *Сердика е моят Рим*. София, 2012.

Герчева 2023: Герчева, Г. Император Константин I Велики (306 – 337) и християнството. В: *Късноримският кастел Ковачевско кале и българските земи през IV-VI век.* София: 2023, с. 185 – 225.

Дуйчев 1947: Дуйчев, Ив. *Рилският светец и неговата обител*. София, 1947, фототипно издание от 1990.

HELYSZÍN:
VELIKO TRNOVO

SENAD EMRA

SZENT JÁNOS A RILÁBÓL ÉS EREKLYÉINEK ÚTJA

Mint minden szentről, Rilai Szent Jánosról is az Életeiből értesülünk. Az róla írt Életek és szertartások a szent életéről és az Istenhez való távozása után az ereklyéivel végzett csodákról szóló elsődleges információforrások. Az egyházi irodalmi műfaj, az „Élet" eredete a római udvari jegyzőkönyvekig nyúlik vissza, amelyek szerint a keresztényeket halálra ítélték a Krisztus tanításához való ragaszkodásukért, amelyet akkoriban rendkívül veszélyesnek tartottak. Az Élet léte fontos feltétele a szentté avatásnak. A kanonizáció másik fontos feltétele az romlatlan ereklyék jelenléte. Rilai Szent János esetében mindkettő megvan, mert 16 Élete maradt fenn, és tiszta teste ma egy szarkofágban nyugszik a Rilai Monostor főtemplomában.

A szentségnek különböző tipológiái vannak. Az apostolok – a hírnökök az elsők a szentségben. Ők Krisztus tanítványai, valamint tanítványainak tanítványai. Késői apostoloknak vagy apostol-egyenlőknek nevezzük azokat a szenteket, akik misszionáriusi érdemeik miatt ragyogtak. Nagy Konstantin császárt és édesanyját, Helénát, valamint a Cirill és Metód testvéreket apostol-egyenlőknek minősítjük.

Az ókori Róma korában a mártírokat szentekké avatták, olyan méltó római polgárokat, akik az életüket vesztették azért, mert nem akarták megtagadni Krisztust. Az első mártír Szent István, a mártírok közül pedig a legismertebb Nagy Szent György.

Tisztelendők – ezek azok a szentek, akik szerzetesi tetteik és remetei életük miatt ragyogtak. Nagy Szent Antal, aki a sivatagba vonult vissza, és remeteként élt, mint az első ilyen szent.

Szentek – uralkodók. Ezek azok a monarchák, akiket a kereszténységért tett érdemeik miatt avattak szentté. A bolgár történelemben ilyen szentek Szent I. Borisz-Mihály megkeresztelkedő és Szent Péter cár. Női szentek. Ezek az igazságos nők, akik keresztény erényeik miatt ragyogtak. A legtiszteltebb bolgár és balkáni szent Szent Paraskeva az Epivatból.

Népi szentek. Ezek a nem kanonizált szentek vagy a keresztény ünnepek népi hiposztázisai, amelyek a szentség képében személyesíthetők meg.

A népi szent példája Szent Jordán, aki népi karakterként jelenik meg, Szent János testvéreként. Rilai Szent János olyan szent, aki a szentség különböző árnyalatait hordozza, de mindenekelőtt remete szerzetes, aki Szent Antal példáját követte.

Житие на Георги Нови Софийски. // *Стара българска литература. Т. IV. Житиеписни творби*. София, 1986.

Житие на Никола Нови Софийски. // *Стара българска литература. Т. IV. Житиеписни творби.* София, 1986.

Златарски 1934: Златарски, В. *История II*. София, 1934.

Иширков 1912: Иширков, А. *Град София през XVI Век*. София, 1912.

Скар 2008: Скар, К. *Хроника на римските императори*. София, 2008.

Филов 1921: Филов, Б. Разкопки в църквата на Св. Георги в София. // *Отпечатък от Годишника на Народния музей в София за 1921 г.*

Чилингиров 2013: Чилингиров, А. *Софийската „Света София" и нейните изследвания*. София, 2013.

ТОПОС:
ВЕЛИКО ТЪРНОВО

СЕНАД ЕМРА

СВЕТИ ИВАН РИЛСКИ И ПЪТЯТ НА НЕГОВИТЕ МОЩИ

Преводач: д-р Григор Григоров

Както за всеки светец, така и за св. Иван Рилски знаем от неговите жития. Житията и службите, писани за него, са основен източник на информация за живота на светеца и за чудесата, сътворени от неговите мощи след представянето му пред Бога. Произходът на църковния литературен жанр „житие" води началото си от римските съдебни протоколи, според които християните са осъждани на смърт заради принадлежността си към определеното като крайно опасно тогава учение на Христос. За канонизацията важни условия са наличието на нетленни мощи и житие. За свети Иван Рилски имаме запазени 16 жития, а пречистото му тяло лежи днес в саркофаг в главната църква на Рилския манастир.

Съществуват различни типологии на светостта. Първи по святост са апостолите. Това са Христовите ученици, както и учениците на Неговите ученици. Определяме като късни апостоли или равноапостоли светци, просияли заради мисионерските си заслуги, император Константин и майка му Елена, както и братята Кирил и Методий.

В периода на Древен Рим се канонизират мъченици, достойни римски граждани, изгубили живота си заради решението да не се откажат от Христос. Пръв мъченик е св. Стефан, а най-популярен измежду мъчениците е Великомъченик Георги.

Преподобни – това са светци, просияли заради монашеския си подвиг и заради отшелническия си живот. За пръв такъв светец е признат св. Антоний Велики, оттеглил се в пустинята и живял в отшелничество.

Светци владетели. Това са монарсите, които са канонизирани заради заслуги към християнството. В българската история такива светци са св. Борис-Михаил Покръстител и св. цар Петър.

Жени светици. Това са праведни жени, просияли заради християнските си добродетели. Най-почитана българска и общобалканска светица е света Параскева Епиватска.

Фолклорни светци. Това са неканонизирани светци или фолклорни ипостази на християнски празници, които могат да се персонализират в образи на светостта. Пример за фолклорен светец е свети Йордан, който се появява като фолклорен персонаж, брат на свети Иван.

Rilai Szent János legrégebbi Élete így szól: „Volt egy János nevű ember, akinek volt egy testvére és egy ökre.“ Bár jelentéktelen származású, a szent nem jelentéktelen ebben a világban. A középkori bolgár társadalom gazdag alattvalóiból származik. Szent János a 10. század közepén élt. Ez az újonnan megkeresztelt Bulgária ideje, a kereszténység megerősödésének időszaka, de a különböző eltérések, eretnekségek és a társadalom számára megpróbáltatások időszaka is. A fiatal Jánost vonzotta Krisztus példája a 40 napos imáról és böjtölésről a sivatagban. Az európai országokban a sivatag szimbolikus megfelelője a hegy.

Így a bolgár kulturális és irodalmi történelemben a legmagasabb és legmegközelíthetetlenebb hegyet, a Rilát gyakran sivatagnak nevezik. Szent János a sivatagban, az emberektől távol és Istenhez közel való életet választotta, és így jutott el a döntéshez, hogy a Rila mélyén található barlangban telepedjen le.

A szent alacsony származásának elméletét többször is megkérdőjelezték. Komoly történelmi gyanú merül fel, hogy Rilai Szent János Simeon cár fia és Péter cár testvére, aki a trónra került. E feltételezés mögött egy rejtélyes figura áll a bolgár középkorból – Boyan, akit varázslónak neveznek a bizánci forrásokban. Bojan a cár fia és a bolgár korona lehetséges örököse. A róla szóló információk azzal zárulnak, hogy a bizánciak elfogták, ahonnan sikerült megszöknie. Egyes, a misztifikációra hajlamos irodalmi szerzők szerint ugyanaz a személy (Йорданова 2000, 268-284. o.) rejtőzik a rejtélyes Boyan és a Rilából származó szent mögött. A szent élete és a szent életében végzett csodák tipológiailag hasonlítanak a kor más szentjeihez, ami sokakat arra késztet, hogy úgy gondolják, egy magas képzettségű, a kor keresztény szellemében élt ember áll valójában a szerzetes mögött.

Rilai Szent János fontos Életei:

1. Az emberek vagy névtelen Élete. A legrégebbi Élet, amely „népi“ nevet kapott a szövegben található sok népmotívum miatt. A 12. században íródott. Úgy tartják, hogy a Népi Élet előtt volt egy másik Élet szöveg, ami nem jutott el hozzánk.

2. György Skylitsa Élete. Görögül írta Serdica (ma Szófia) városának bizánci kormányzója 1173-1183-as években.

3. Tarnovói Euthymius pátriárka Élete, a 14. század végén íródott. Ez a legszebb és teológiailag megalapozott Élet, a Tarnovói Irodalmi Iskola egyik irodalmi remekműve. Az Élet a hesychasmus keresztény mozgalmának irodalmi stílusának modellje.

4. Rilai elbeszélés. Ezt a nevet egy olyan szöveg ismeri, amely részletesen ismerteti Rilai Szent János ereklyéinek Tarnovóból a Rilai Monostorba történő áthelyezését 1469-ben. Szerzője Vladiszláv a Gramatik, egy rilai szerzetes, aki a tanúja és közvetlen résztvevője volt az eseménynek.

5. Élet kis dicsérettel Kantakuzin Demetertől. A szent napján való olvasáshoz szánt szöveg, a 15. század végén íródott. Az Élet a Tarnovói Irodalmi Iskola késői megnyilvánulásának számít (Кожухаров 1977, 39-40. o.).

Az Életek fő cselekménye Rilai Szent János és Péter cár találkozása. Minden Élet szöveg a Szent János földi életének fő cselekményrészleteként a Szent János és a cár találkozását helyezi. Az Életek szerint maga a cár is meg akarta ismerni a remetét, és elment a hegyekbe, hogy megkeresse.

A találkozás irreálisnak is tekinthető. A cár ajándéka ajándék megtagadásának tekinthető:

Св. Иван Рилски е светец, който е носител на различни нюанси на светостта, но преди всичко е монах отшелник, следвал примера на св. Антоний. В най-ранното житие на св. Иван Рилски се казва: „Имаше един човек на име Иван, който имаше един брат и един вол". Макар и твърде нищожен като произход, светецът не е нищожен на този свят. Той произлиза от имотните поданици на средновековното българско общество. Свети Иван живее в средата на X век. Това е времето на новопокръстена България, период на утвърждаване на християнството, но също така и на различни отклонения, ереси и изпитания за обществото. Младият Иван е привлечен от Христовия пример на 40 дни молитва и пост в пустинята. В европейските страни символният еквивалент на пустинята е планината.

Така и в българската културна и литературна история най-високата и непристъпна планина Рила често се нарича пустиня. Свети Иван избира живот в пустинята, далеч от хората и близо до Бога, и така стига до решението да се засели в една пещера, намираща се дълбоко в дебрите на Рила.

Теорията за низовия произход на светеца многократно е подлагана на съмнения. Съществува сериозно историческо подозрение, че св. Иван Рилски е син на цар Симеон и брат на възкачилия се на престола цар Петър. Зад това предположение стои една загадъчна личност от българското средновековие – Боян, който във византийските източници е наречен магьосник. Боян е царски син и евентуален наследник на българската корона. Сведенията за него приключват с това, че той е попаднал във византийски плен, от който е успял да се спаси с бягство. Според някои литературни автори, които са склонни към мистификации – зад мистериозния Боян и светеца от Рила се крие едно и също лице (Йорданова, 2000, с. 268 – 284). Животът и чудесата, извършени от светеца приживе, са типологично сходни с деянията на други светци от същата епоха, които карат мнозина да вярват, че зад монаха всъщност стои личност, високо образована в християнския дух на епохата.

Най-популярни житията на св. Иван Рилски:

1. Народно, или безименно житие. Най-старото житие, наречено е „народно" заради множеството фолклорни мотиви в текста. Писано е през XII век. Смята се, че преди Народното житие е съществувал друг житиен текст, който не е достигнал до нас.

2. Житието на Георги Скилица. Писано е на гръцки език от византийския управител на град Сердика (днес София) в годините 1173 – 1183.

3. Житие от патриарх Евтимий Търновски, написано в края на XIV век. Това е най-красивото и богословски издържано житие, един от литературните шедьоври на Търновската книжовна школа. Житието е образец на литературната стилистика на християнското течение исихазъм.

4. Рилска повест. С това название е известен текст, който детайлно разказва за пренасянето на мощите на св. Иван Рилски от Търново в Рилския манастир през 1469 г. Негов автор е Владислав Граматик, рилски монах и пряк свидетел и участник в събитието.

5. Житие с малка похвала от Димитър Кантакузин. Текст, предназначен за четене в деня на светеца, написан от края на XV век. Житието се смята за късна проява на Търновската книжовна школа (Кожухаров 1977, с. 39 – 40).

Основен сюжет в житията е срещата на св. Иван Рилски с цар Петър. Всички житийни текстове поставят като основен сюжетен фрагмент от земния живот на св. Иван неговата среща с цар Петър. Според житията царят сам пожелал да се срещне с отшелника и отишъл да го потърси в планината.

Срещата може да се разглежда и като неосъществена. Подаръкът на царя може да се разгледа като отказ от подарък:

„Ekkor Péter cár aranypoharat töltött meg, és azt küldte neki, mondván: ‚Fogadd el tőlem ezt, a cártól, hogy bármihez is akarod, legyen a kezedben.' És Szent János elvette a poharat, és visszaküldte az aranyat, mondván a cár által küldött szolgáknak: ‚Menjetek, és mondjátok meg a cárnak: „Így szól a testvéred: ‚A testvérem, az ember nem csak kenyérrel él, hanem Isten szavával, ahogyan az az Evangéliumban meg van írva. Én, testvérem, sem hadsereget nem fogok felfegyverezni, sem semmilyen árut nem fogok vásárolni! Vegyétek hát az aranyatokat, mert nagyon szükséges nektek, a poharat pedig szuvenírként őriztem meg tőletek, és a világnak szóló jelként.' "És visszaküldte az aranyat, a poharat pedig megtartotta" (Народно житие на Иван Рилски, 129. o.).

A visszaküldött arany a szent gazdagságra való törekvésének feladásának záloga. A megtartott pohár az egyház szimbolikus hatalmának illusztrációja. Szimbolikus kontextusban ezt a gesztust a hatalom megosztásaként tekinthetjük a középkori társadalomban. Az arany a szekuláris hatalom analógja, amelyet a cár képvisel. A kehely az egyház hatalmának szimbóluma, amelyet a szerzetes képvisel (Гюзелев 1994, 13-22. o.).

A középkori keresztények számára az igaz ember szentségének bizonyítéka az romlatlan ereklyék jelenléte. Ez a hagyomány a mai napig fennmaradt a két nagy keresztény felekezetben – a katolicizmusban és az ortodoxiában –, és a protestáns egyházak elutasítják. A keresztény hagyományok megalapításának legkorábbi korszakától kezdve a szentek ereklyéi nagy értékkel bírtak, amelyek vonzó erejére épült a keresztény történelem szent tekintélye és a keresztény jelen hatalma. Az egyik első kérdés, amelyet a bolgár követek 866-ban I. Miklós pápának tettek fel, éppen az ereklyék tiszteletére vonatkozott. Minden középkori vallási központ az ott tárolt ereklyék révén nyer jelentőséget (szentek ereklyéi, a legkorábbi keresztény történelemhez kapcsolódó tárgyak és dolgok). Az ereklyék és gyógyító erejük teszik vonzóvá a helyet a zarándokok számára. A keresztények úgy vélik, hogy az ilyen helyek gyógyulást és erőt adnak. Ismert, hogy már a kereszténység első századaiban templomokat emeltek a keresztény szentek sírjaihoz. És mivel az ereklyék birtoklása nagy érték, elkezdenek utánuk nézni, áthelyezni és gyűjteni. Rilai Szent Jánosból a Mindenhatóhoz való távozása után ereklyék maradtak fenn, amelyek szentségüket nemcsak a romolhatatlansággal bizonyítják, hanem azokkal a csodákkal is, amelyek az imádat és az imádság eredményeként történtek. (Байрамова 1997, 14-45. o.). A szent Életei szerint ereklyéit királyi vadászok fedezték fel, akik a vadat kergették. A vadállatok nyomai Rilai János barlangjához vezettek a vadászokat, ahonnan illatok áradtak. A vadászok a testet romlatlannak és illatosnak találták. Amikor megpróbálták felemelni a testet, kiderült, hogy elviselhetetlen súlya volt a számukra.

Miután I. Péter cár értesült az eseményről, elrendelte, hogy a testet vigyék át Szredets városába. Ez a város a latin nevén, a Serdica néven is ismert, amely a mai bolgár főváros, Szófia. Amikor a szent testét Szredetsbe akarták vinni, a relikviákat könnyedén eltávolították a talajról. Az életrajzi részletet a szent azon vágyának csodálatos kifejezéseként kell értelmezni, hogy maga válassza ki a tartózkodási helyeit. A Szent János rilai barlangja vonzó lakhelyévé vált más remeték számára. Így a szent Rilából való távozásával, de a példáját követve megszületett egy szerzetesi közösség, amely fokozatosan egy híres kolostorrá nőtte ki magát. A relikviák Rilából Szredetsbe történő átszállításának ideje egybeesik az Első Bolgár Királyság hanyatlásával és a bolgár területek Bizánc általi meghódításával. A válság nem változtatja meg a középkori társadalom életének alapvető ideológiáját, és folytonosság van az akkori bolgár és római kultúrák között.

„Тогава цар Петър, като насипа чаша злато, изпрати му я, казвайки: „Приеми това от мене, царя, та да ти бъде под ръка за каквото искаш". И светият Иван взе чашата, а златото върна, като рече на слугите, пратени от царя: „Върнете двамата и кажете на царя: „Така говори твоят брат: „Брате мой, не само с единия хляб живее човек, но и със словото божие, както е писано в Евангелието. Аз, брате мой, нито войска ще въоръжавам, нито някаква стока ще купувам! Та вземи си златото, понеже за тебе е много нужно, а чашата задържах за спомен от тебе и за знамение на света". И върна златото, а чашата задържа." (Народно житие).

Върнатото злато е залог за отказ на светеца от стремеж към богатство. Задържаната чаша е илюстрация за символната власт на църквата. В един символичен контекст можем да разгледаме този жест като разделение на властите в средновековното общество. Златото е аналог на светската власт, представлявана от царя. Чашата е символ на църковната власт, представлявана от монаха (ГюзелеВ В., 1994, с. 13 – 22).

За средновековните християни доказателството за светостта на праведния човек е наличието на нетленни мощи. Тази традиция е запазена и до днес в двете големи християнски деноминации – католицизъм и православие, и е отречена от протестантските църкви. Още от най-ранната епоха на установяване на християнските традиции мощите на светците се превръщат в огромна ценност, върху чиято притегателна сила се гради свещеният авторитет на християнската история и силата на християнското настояще. Един от първите въпроси, които българските пратеници поставили на папа Николай I през 866 г., се отнасял именно до почитанието на мощите. Всеки средновековен религиозен център придобива значение чрез съхраняваните в него реликви (мощи на светци, предмети и вещи, свързани с най-ранната християнска история). Тъкмо реликвите и тяхната целебна сила правят мястото притегателно за поклонници. Християните вярват, че подобни места носят изцеление и сила. Известно е, че още в първите векове на християнството, храмовете се изграждат при гробовете на християнските светци. И тъй като притежаването на реликви е огромна ценност, те започват да се търсят, пренасят и събират.

От св. Иван Рилски след представянето му пред Господа имаме запазени свети мощи, които доказват своята святост не само с нетленност, но и с чудесата, които са извършени вследствие на поклонение и молитва (Байрамова, 1997, с. 14 – 45). Според житията на светеца неговите мощи са открити от царски ловци, които преследвали дивеч. Следата на дивите животни ги довела до пещерата на Иван Рилски, от която се носели благоухания. Те намерили тялото на светеца нетленно и разнасящо приятен аромат.

След като цар Петър разбрал за случката, наредил тялото да се пренесе в град Средец. Този град е известен също с латинското име Сердика, това е днешната българска столица София. Когато пожелали да пренесат тялото на светеца именно в Средец, мощите се отделили с голяма лекота от земята. Този детайл от житията трябва да се тълкува като чудодеен израз на желанието на светеца сам да избира местата на своето пребиваване. Оваквантената пещера на св. Иван в Рила се превръща в притегателно жилище за други отшелници. Така в отсъствие на светеца от Рила, но по неговия пример се заражда монашеско общежитие, което постепенно прераства в прочут манастир. Времето на пренасянето на мощите от Рила в Средец съвпада със залеза на Първото българско царство и със завладяване на българските земи от Византия. Промяната в държавността обаче никак не променя основната идеология на живота в средновековното общество и между тогавашната българска и ромейската култура има приемственост. Положени в Средец, мощите на светеца извършват чудеса.

A Szredets városába helyezett szent relikviái csodákat tettek. A szent nevében Szredetsben egy kolostort is építettek. A kolostor a mai Központi Csarnokok mögött helyezkedett el. A kolostor közelében voltak a termálforrások. A városba tett látogatása során I. Mánuel császár Szredetsben meggyógyította a beteg lábát. A bizánci tisztviselő, George Skilica, aki akkor a városban tartózkodott, a császár gyógyulását Szent János rilai csodálatos hatásának tulajdonította. Ezért Skylitzes új életrajzot írt Szent János rilairól. A szent relikviáinak áthelyezését egyik helyről a másikra gyakran összetűzések és csaták kísérik.

Akkor az egyik vagy a másik fél legendákat (mondákat) terjesztett, miszerint a szent maga akarta, hogy áthelyezzék, egy helyi ember álmában jelent meg; hogy jelet adott; hogy a koporsója magától repült stb. Az ilyen állítások a relikviák áthelyezéséről szóló történetek alapját képezik. A szentnek szentelt hagiográfiai szövegekhez tartoznak, és más szövegek részeként és önállóan is terjeszthetők. A relikviák felfedezése és átszállítása a középkori irodalom stabil cselekményévé vált. Ebben egy olyan szöveghalmaz alakul ki, amely a szent relikviáinak helyével és áthelyezésével kapcsolatos, mint a kultusza fejlesztésének része. A relikviák utaznak egy úton, és az új helyeken maradva a szent védnök lesz.

Szent János rilai különleges kapcsolata Magyarországgal a relikviáinak Esztergomban tartózkodása. 1183-ban egy újabb magyar-bizánci háború során III. Béla magyar király meghódította Szredetset, és Szent János rilai relikviáit a püspöki központjába, Esztergom városába vitte. A hagyomány szerint a helyi római katolikus érsek kijelentette, hogy nem ismeri az ilyen szentet. Az érsek Szent János rilai romolhatatlan relikviáival szembeni bizalmatlansága miatt elvesztette a hangját, és azonnal néma lett. Miután a püspök bűnbánatban meghajolt a ereklyetartó előtt, és bocsánatot kért Istentől, nyelve ismét feloldódott, és újra beszélt. Ennek a csodának a hatására 1187-ben a magyarok visszaadták a relikviákat Szredetsnek. A történészek szerint a relikviák Szredecbe való visszahozatalát Bizánc és Magyarország egyezett meg (Бьодей 1940, 24-25. o.).

Nem sokkal a relikviák Magyarországról való visszatérése után a bolgároknak sikerült megdönteniük a bizánci uralmat, és Szent János rilait Szredetsből Tarnovóba vitték át. A Második Bolgár Királyság fővárosa egy olyan város, amelyet a középkori szimbolizmus összes szabálya szerint rendeztek be. A város az erős falakon kívül relikviákkal is rendelkezik, amelyek isteni védelem tárgyává teszik. 1195-ben Ivan Aszen cár ünnepélyesen a főváros Trnovóba vitte Szent János rilai relikviáit az újonnan épített templomba a számára. Bulgária fővárosában megerősödik Szent János rilai kultusza. A szent iránti tisztelet bizonyítéka a bolgár cárok személynevének megválasztása: Ivan-Aszen, Ivan-Alexander, Ivan-Sisman stb. Trnovo különösen erős szimbolikus jelentőséget kapott 1204 után, amikor Konstantinápolyt ideiglenesen meghódították a latinok. Szent János rilai legszebb életrajzát Trnovóban írta Evtimij, Tarnovó pátriárkája is (Динеков 1995, 25-33. o.).

A relikviák következő áthelyezése 1469-ben történt. Miután Bulgária véglegesen az oszmán uralom alá került 1396-ban, több évtizedes teljes történelmi megnyilvánulás nélküliség következett a bolgárok részéről. Az első esemény, amelyet a bolgároknak sikerült megszervezniük, a rilai kolostor helyreállítása és Szent János rilai relikviáinak áthelyezése volt. Az eseményt Vladiszláv Gramatik írnok dokumentálta nagyon jól, aki az események résztvevője és közvetlen tanúja volt. A relikviák áthelyezése először mozgatta meg a bolgár társadalmat az idegen hit viszonyai között.

В Средец също се създава манастир на името на светеца. Намирал се е зад днешните Централни хали. В близост до манастира са термалните извори. При едно посещение в града император Мануил I Комнин, който страдал от подагра, излекувал болните си крака. Византийският сановник Георги Скилица, назначен за управник там, отдал изцелението на императора на чудодейното въздействие на св. Иван Рилски. Впечатлен от вълшебното оздравяване на василевса неговият подчинен Скилица написал ново житие на светеца. Нерядко пренасянето на мощите на даден светец от едно място на друго е съпроводено със стълкновения и битки.

Тогава едната или другата страна разпространява легенди (слухове), че светецът сам е пожелал да бъде пренесен, явявайки се в съня на някой местен човек; че е дал знак; че ковчегът му сам е полетял и т.н. Подобни твърдения стоят в основата на разказите за пренасянето на мощи. Те принадлежат към житийните текстове, посветени на светеца, и могат да се разпространяват както като части от други текстове, така и самостоятелно. Откриването и пренасянето на мощи става устойчив сюжет на средновековната литература. Оформя се корпус от текстове, свързани с локализациите и преместванията на мощите на даден светец като част от развоя на неговия култ. Мощите изминават път, а светецът става покровител на новите места, на които престояват.

Специалната връзка на св. Иван Рилски с Унгария е престоят на мощите му в Естергом. През 1183 г., по време на поредната унгарско-византийска война, унгарският крал Бела III превзема Средец и отнася мощите на свети Иван Рилски в своя епископски център град Естергом. Според преданието местният римокатолически архиепископ заявява, че не му е известно да съществува такъв светец. Поради изказаното недоверие на епископа към нетленните мощи на св. Иван Рилски, той е изгубил гласа си и тутакси онемял. След като епископът в покаяние се прекланя пред мощехранителницата и иска прошка от Бога, езикът му се развързал и той отново проговорил. Впечатлени от това чудо, през 1187 г. унгарците върнали мощите в Средец. Според историците връщането на мощите в Средец е договорено между Византия и Унгария (Бьодей, 1940, с. 24 – 25).

Скоро след завръщането на мощите от Унгария българите успяват да отхвърлят византийската власт и мощите на рилския светец са пренесени от Средец в Търново. Столицата на Второто българско царство е град, устроен по всички правила на средновековната символика. Градът освен здрави стени притежава реликви, които го превръщат в обект на Божествена защита. През 1195 г. цар Иван Асен тържествено пренася мощите на св. Иван Рилски в столицата Търново в новопостроена за него църква. В столицата на България култът към св. Иван Рилски се засилва. Доказателство за почитта към светеца са изборът на личните имена на българските царе: Иван-Асен, Иван-Александър, Иван-Шишман и др. Особено силно символно значение придобива град Търново след 1204 г., когато Константинопол временно е превзет от латините. В Търново е написано и най-красивото житие на св. Иван Рилски от патриарх Евтимий Търновски (Динеков, 1995, с. 25 – 33.).

Следващото пренасянето на мощите е в годината 1469. След окончателното падане на България под османска власт през 1396 г. следват няколко десетилетия на пълно отсъствие на историческа проява на българите. Първото събитие, което българите успяват да организират, е възстановяване на Рилския манастир и пренасяне на мощите на св. Иван Рилски. Събитието е много добре документирано от книжовника Владислав Граматик, който е участник и пряк свидетел на събитията. Пренасянето на мощите задвижва за първи път българското общество в условията на иноверско господство.

„A rilai történet“ Vladiszláv Gramatikus tollából egy tényleges esemény szerint íródott: Szent János rilai relikviáinak Tarnovóból a rilai kolostorba való áthelyezése 1469-ben. Ötvözi a dokumentum-tényt a hagiográfiával és a történelmi elbeszéléssel. Bár szerkezetében ez a történet egy teljes egészet képvisel, a szent életének részeként működik, amelyet Evtimij, Tarnovó pátriárkája írt.

Szent János rilai szentté avatásától egészen a középkor végéig sok életrajzot, szertartást és dicséretet írtak neki. A rilai szent életének vizsgálata is szemlélteti a hagiográfiai műfaj teljes fejlődését hazánkban, mert minden új korszak új szöveget ad (Кожухаров 1977, 39-40. o.). Vladiszláv Gramatikus elbeszélése egy kiterjedt bevezetővel kezdődik, ahol a relikviák áthelyezését megelőző események széles történelmi panorámája rajzolódik ki. Az elején a szerző a koszovói csatáról, Murad szultán haláláról mesél. Tovább fokozatosan szűkíti a történelmi keretet, és a Balkán sorsának történetéből a törökök érkezésével a rilai kolostor pusztulásának és helyreállításának történetére tér át. Vladiszláv Gramatikus nem közvetlenül fedi fel a relikviák áthelyezésének lényegét, hanem a körülményes bevezetőn keresztül mutatja be a történetet „az elejétől“, jelzi a motívumokat, az okokat, amelyek ehhez az eseményhez vezettek. Miután Bulgária az oszmán uralom alá került, a rilai kolostort elhagyták, és csak a 15. században éledt újra, három testvérnek – Ioasaf, Dávid és Teofán (Krupnik püspökének, Jakovnak a fiai) – köszönhetően. Visszaállították a kolostor régi dicsőségét. Miután megtudták, hogy Szent János rilai relikviái érintetlenül maradtak, miután a törökök elfoglalták Tarnovót, a Krisztust szerető szerb asszonyhoz, Mara Brankovićhoz fordultak, aki II. Murat szultán felesége volt, és engedélyt kértek a szent maradványok visszavitelére a rilai kolostorba. Engedélyt adtak, és a testvérek egy különleges szerzetescsoportot küldtek a királyi városba. Trnovo lakói nemtetszéssel fogadták a tényt, hogy el kell válniuk a szenttől, de nem tudtak szembeszegülni a magas szultáni akarattal (Rilai történet). Tovább Vladiszláv Gramatik részletes tényszerű pontossággal írja le az utat, amelyen a szerzetesek visszatértek a rilai vadonba (Данчев 1969, 32. o.). Itt a történetben több csodát is találunk, amelyet János rilai szent relikviái tettek. Kezdetben a szerzetesek „támogatást“ kaptak a relikviáktól a Rositsa folyón (a mai r. Rositsa) való átkeléskor. Ez egy illatos illatban fejeződik ki, amely a relikviákkal ellátott koporsóból árad. Szredetsben (Szófia) a nép nagy tisztelettel fogadta a relikviákat, és a „Szent György“ kerek templomába helyezték a szerb II. Urosh Milutin király relikviái mellé. Aztán történt egy második csoda: „És ott, mivel a két szent egy ágyon volt, és dupla illatot adtak ki mindenki meglepetésére...“ (Rilai történet). A harmadik, legjelentősebb csoda a történet végén jelenik meg, amikor a körmenet a rilai kolostorhoz közeledik: ekkor a szent koporsója mintha repülne az úton a kolostor felé, így az emberek nehezen követik: „Itt néhány ember a szentet, az isteni szellem gyorsan mozgó könnyedsége által ihletve, hamarosan láthatatlanná vált a többiek számára, mert gyorsabban futottak, mint a gyors szarvas és a sasok repülése.“ (Rilai történet)

A csodákkal teli epizódok fontos elemek a Szent János rilai ereklyéinek 1469-es átszállításáról szóló beszámolóban. Az illat és a repülés a szent isteni lényegének szimbólumai. Az illat a szentségével kapcsolatos. Ismert, hogy a középkorban az illat – bűz ellentéte gyakran a szentség és a bűn ellentétét fejezi ki. A szent ereklyéinek kötelező tulajdonsága, hogy szaguk legyen. Ezt a szentségének tanúbizonyságaként érzékelik.

„Рилската повест" от Владислав Граматик е написана по действително събитие: пренасянето на мощите на св. Иван Рилски от Търново в Рилския манастир през 1469 г. Тя съчетава документално-фактологическото с агиографското и историческото повествование. Макар по структура този разказ да представлява самостоятелно цяло, той функционира като част от житието на светеца, написано от патриарх Евтимий Търновски.

От обявяването на св. Иван Рилски за светец до самия край на Средновековието за него са писани множество жития, служби и похвали. Дори разглеждането на житията за Рилския светец илюстрира пълноценно развитието на житиеписния жанр у нас, защото всяка нова епоха прибавя и нов текст (Кожухаров: 1977, с. 39 – 40). Разказът на Владислав Граматик започва с обширен увод, където е очертана широката историческа панорама на събитията, предшестващи пренасянето на мощите. В началото авторът разказва за Косовската битка, за смъртта на султан Мурад. По-нататък постепенно стеснява историческата рамка и от разказ за съдбата на Балканите при идването на турците преминава към разказ за запустението и възстановяването на Рилския манастир. Владислав Граматик не разкрива направо същината на пренасянето на мощите, а чрез обстоятелствено въведение представя историята „от начало", посочва мотивите, причините, които довеждат до това събитие. След падането на България под османско робство Рилската обител е изоставена и едва през XV век отново се възражда благодарение на усилията на трима братя – Йоасаф, Давид и Теофан (синове на епископа на Крупник – Яков). Те възвръщат на манастира предишната му слава. Като научават, че мощите на св. Иван Рилски са останали непокътнати след завземането на Търново от турците, те се обръщат с молба към християнолюбивата сръбкиня Мара Бранкович, омъжена за султан Мурад II, да им бъде разрешено да пренесат тялото отново в Рилския манастир. Разрешението е дадено и братята провождат специална група монаси в град Търново. Християнското население на града приема с недоволство факта, че трябва да се разделят със светеца, но не могат да се противопоставят на височайшата султанска воля (Рилска повест). По-нататък Владислав Граматик описва с детайлна фактологическа точност пътя, по който монасите се връщат обратно в Рилската пустиня (Данчев, 1969, с. 32). Тук в разказа откриваме няколко чудеса, извършени от светите мощи на Иван Рилски. Първоначално монасите получават „подкрепа" от мощите при преминаването на река Росита (дн. р. Росица). То се изразява в благовонно ухание, което се разнася от ракла-та. В Средец (София) тялото на светеца е посрещнато с големи почести от народа и е поставено в кръглата църква „Св. Георги" до мощите на сръбския крал Стефан II Урош Милутин. При това се случва второ чудо: „И там, понеже двамата светци бяха на един одър и издаваха двойно благоухание за почуда на всички ..." (Рилска повест).

Третото, най-значително чудо, се появява в края на разказа, когато процесията наближава Рилския манастир: тогава ковчегът на светеца сякаш литва по пътя към манастира, така че хората го следват с мъка: „Тук някои от народа, като взеха светеца, окрилени от бързоходната лекост на божествения дух, скоро станаха невидими за другите, защото те тичаха по-силно от бързите елени и от летежа на орлите" (Рилска повест). Епизодите с чудесата са важни елементи в разказа за пренасянето на мощите на св. Иван Рилски през 1469 г. Изпускането на приятна миризма и летежът са символи на божествената същност на светеца. Благоуханието е свързано с неговата святост. Знае се, че през Средните векове опозицията „приятна – лоша миризма" много често изразява противопоставянето между святост и греховност.

A repülés is a szentek ereklyéinek történeteiben szereplő elem, vannak olyan szövegek is, amelyek arról szólnak, hogy az ereklyék maguk repülnek oda, ahol lakni akarnak. A repülés a szent angyali természetének szimbóluma.

Szent János Rilában való letelepedése után a kolostor szellemi központtá és fontos zarándokközponttá vált, amely a bolgár kultúrát a középkortól a reneszánszig, a vallási szférából a világi oktatásig vitte. A reneszánsz idején Szent János Rilai kultuszát Szent Cirill és Metód iránti erős tisztelet szűkítette, de ennek ellenére a mai napig a rilai szent, a remete szerzetes a legnagyobb bolgár mennyei védelmező marad. A Rilai kolostor emelkedése a bolgár földek vezető keresztény központjává a szentség mintájává tette, és védnökének minden bolgár szentté emelése a rilai remete életét és szellemi tetteit egy szent mintává tette, amelyet követni kell. Ennek eredményeként számos ortodox központ (kolostor, plébániatemplom) jött létre, amely a nevét viselte a kolostor kulturális terében (Дуйчев 1990, 234-245 o.). Terjesztik és megerősítik a kultuszát, adaptálva azt helyi tevékenységük közvetlen szükségleteihez és a helyi folklór közösségek sajátosságaihoz. A vallási központokat szolgáló szellemi közösségek és a szentségükben hívő laikusok közösségeinek kölcsönhatása helyi népi szentkultuszok létrehozásához vezet, amelyek Szent János rilai hiposztázisai. A Rilai kolostor kulturális területének gyengülése és szétszakadása az oszmán uralom nehéz évszázadaiban, valamint a Rilai remetének szentelt ortodox központok egy részének hanyatlása és megsemmisülése miatt, a helyi kultuszok folklór hiposztázisai továbbra is önállóan fejlődnek, eltávolodva a kanonikus vallási prototípustól, és különböző mértékben folklorizálódnak. A kutatók három fő helyi folklór szentségi központot rögzítettek. Az első különálló régió a Rilai legendák, amelyek a Rila folyó mentén és a Sztuma folyó mentén terjednek Dupnica, Kjusztendil és Radomir falvaiban. A második, gazdag folklór örökséggel rendelkező régió Szófia és a Szófiai mező, valamint az Iskar folyó mentén fekvő falvak. Szamokov is a Szófiai ciklus részét képezi. A harmadik ciklus az északnyugati Sztara Planinában található – Vratsa, Mezdra, Etropole. Kétségtelen, hogy a folklór legendák kapcsolódnak az ereklyék átszállításának menetéhez (Фекелджиев 1979, 3-7 o.).

Nagyon nehéz új és megbízható információkat találni az ereklyék átszállításáról a sokféle kiadványban, amely természetesen a kolostor növekvő népszerűségét kíséri a 20. században. Sokan nemcsak kolostori hagyományokon alapulnak, hanem néha nyilvánvaló koholmányokon, amelyek a modern irodalomban túlzóak, és onnan kapnak állampolgárságot. Ennyire változatos és legendás információk is megtalálhatók az elektronikus oldalakon. Egy külföldi hallgató könnyen tévedhet. A rangochevi etnográfus alapos tanulmánya, amely elérhető az interneten, a Szent János rilai ereklyéinek útját követi a helyi folklór hagyományok szerint (Рангочев). A sok feltételezés ellenére magabiztosan meghatározhatjuk az ereklyék következő évszázados útját: Rila – Sredets – Esztergom – Sredets – Trnovo – Sofia – Rilai kolostor. Az ereklyék Esztergomban való tartózkodása a magyarországi bolgár kisebbség számára szellemi kapcsolatot jelent a történelmi hazával. Október 18-a, a nap, amikor az egész világon szétszóródott bolgárok mennyei védelmezőjének, Szent János rilai emlékezete előtt tisztelgünk, sikeres dátumként lett kiválasztva a bolgár-magyar barátság naptárában.

Задължително качество на мощите на един светец е те да ухаят. Това се възприема като свидетелство за неговата святост. Полетът също е елемент в разказите за мощите на светци, има дори текстове, в които се разказва как мощите сами прелитат на мястото, където искат да пребиват. Летежът е символ на ангелската същност на светеца.

След установяването на св. Иван в Рила манастирът се превръща в духовно средище и важен поклоннически център, който пренася българската култура от Средновековието към Възраждането и от религиозната сфера към светското образование. В епохата на Възраждането култът към св. Иван Рилски е стеснен от силната почит към св. св. Кирил и Методий, но въпреки това до наши дни Рилският светец, монах–отшелник остава най-големият български небесен защитник. Израстването на Рилския манастир като водещ християнски център в българските земи го превръща в модел за сакралност, а възвеличаването на неговия патрон за общобългарски светец прави живота и духовните подвизи на Рилския отшелник образец за подражание. В резултат на това в манастирското културно пространство възникват множество православни средища (монашески обители, селищни храмове), които носят неговото име (Дуйчев: 1990, с. 234 – 245). Те разпространяват и укрепват култа към него, като го приспособяват към преките нужди на своята локална дейност и към спецификата на местните фолклорни общности. Взаимодействието между духовническите общности, които обслужват религиозните средища, и общностите от миряни, вярващи в тяхната святост, води до създаването на фолклорни местни култове към светци, които са хипостази на св. Иван Рилски. При отслабването и разкъсването на културната територия на Рилския манастир през трудните векове на османското владичество и упадъка и разрушаването на някои от православните средища, посветени на Рилския отшелник, местните култове към неговите фолклорни хипостази продължават развоя си самостоятелно, отдалечават се от каноничния религиозен първообраз и в различна степен се фолклоризират. Изследователите са регистрирали три основни центъра на локална фолклорна святост. Първият отчетлив регион са Рилските легенди, разпространени в селата по поречието на Рилската река и по поречието на река Струма в Дупнишко, Кюстендилско и Радомирско. Вторият регион с богата фолклорно наследство е София и Софийското поле и селата по река Искър.

Като част от Софийския цикъл се включва и Самоковско. Третият цикъл е в Северозападна Стара планина – Враца, Мездра, Етрополе. Без съмнение, фолклорните легенди са свързани с процесията на пренасянето на мощите (Фекелджиев, 1979, с. 3 – 7) .

Много трудно е да бъде открита нова и достоверна информация за пренасянето на мощите в значителното количество публикации от всякакъв характер, естествено съпътстващи нарастващата популярност на манастира през целия XX в. Много от тях се основават не само на манастирски предания, а понякога и на откровени измислици, които се преекспонират в съвременната литература и оттам придобиват гражданственост. Такава разнопосочна и легендарна информация присъства и в електронните сайтове. Чуждестранен студент лесно би се заблудил. Едно задълбочено изследване на етнолога К. Рангочев, достъпно в интернет, проследява пътя на мощите на св. Иван Рилски според теренните фолклорни предания (Рангочев: 2019). Въпреки многото предположения можем с увереност да определим следния многовековен път на мощите: Рила – Средец – Естергом – Средец – Търново – София – Рилски манастир. Престоят на мощите в Естергом за българското малцинство в Унгария е една духовна връзка с историческата родина. За дата в календара на българо-унгарската дружба, както вече беше отбелязано, сполучливо е избрана 19 октомври, ден, в който честваме паметта на небесния защитник на всички българи, пръснати по света – свети Иван Рилски.

Bulgária Felszabadulása után a Rilai kolostor és környéke számos bolgár közéleti személyiség és író kedvelt zarándokhelyévé vált. Az akkori időszaki sajtó fejlődésével megjelentek a kolostor zarándokainak néhány története, amelyekben értékes jegyzetek és benyomások találhatók.

Ilyenek például Stefan Bobčev, Ivan Vazov és Zahari Stojanov leírásai. Ennek egy része egy másik téma a „ Élénk Bulgária“ projektben.

Ma Szent János rilai ereklyéit a Rilai kolostor főtemplomában, egy speciálisan épített ládában őrzik. Továbbra is a hívők zarándoklata és tisztelete tárgya. Van egy zarándokút, a „Szent út“, amely a Szent János rilai ereklyéinek Trnovgrádból a Rilai Szent Kolostorba való átszállításának nyomvonalát követi. Ennek az útvonalnak még nincs célirányosan kiépített infrastruktúrája és jelzései, ezért önálló áthaladása nem ajánlott. Szervezett zarándokmeneteket évente tartanak a helyi metropoliták áldásával.

1983-ban a Rilai kolostort felvették az UNESCO Világörökség listájára, amely aláhúzza egyetemes értékét és jelentőségét nemcsak Bulgária, hanem az egész világ számára.



Rilai Szent Iván ereklyéinek visszatérése – Nikola Obrazopisov freskója az Orlica metohban található Szent Péter és Pál-templom előcsarnokában, 1863

Възвръщане на мощите на св. Йоан Рилски. Стенопис от Никола Образописов в метоха Орлица, в преддверието на църквата „Св. св. ап. Павел и Петър“, 1863

След Освобождението на България Рилският манастир и околностите му стават любимо място за поклонение на редица обществени дейци и писатели. С развитието на тогавашния периодичен печат се появяват някои разкази на манастирски поклонници, в които могат да се намерят ценни бележки и впечатления.

Такива са например описанията на Стефан Бобчев, Иван Вазов и Захари Стоянов. Част от които са друга тема в проекта „Живописна България".

Днес мощите на свети Иван Рилски се съхраняват в специално изградена ракла в главната църква на Рилския манастир. Те продължават да бъдат обект на поклонение и почит от страна на вярващите. Съществува поклоннически маршрут, наречен „Светият път", който следва пътя на пренасяне на мощите на свети Иван Рилски от Търновград до Рилската света обител. Този маршрут все още няма целево изградена инфраструктура и маркировка, поради което самостоятелното му преминаване не се препоръчва. Ежегодно се провеждат организирани поклоннически походи с благословението на епархийските митрополити.

През 1983 година Рилският манастир е включен в списъка на световното културно наследство на ЮНЕСКО, което подчертава неговата универсална стойност и значимост не само за България, но и за целия свят.

Irodalom / Цитирана литература

Байрамова 1997: Байрамова, М. *Вечният монах. Житията и службите за св. Иван Рилски.* Съст. Татяна Славова и Иван Добрев. Ред. Мая Байрамова. София, 1997.

Бьодей 1940: Бьодей, Й. Пренасяне на мощите на св. Иван Рилски в Унгария и връщането им обратно. // *Културен преглед*. София, 1940, с. 24 – 25.

Гюзелев 1999: Гюзелев, В. *„Велико светило за цял свят" (Св. Иван Рилски в измеренията на своето Време). Светогорска община Зограф. III.* София, 1999, с. 13-24.

Динеков 1995: Динеков, П. Иван Рилски. // *Кирило-Методиевска енциклопедия*. Т. 2. София, 1995, с. 25 – 33.

Данчев 1969: Данчев, Г. *Владислав Граматик, книжовник и писател.* София, 1969 г.

Дуйчев 1947: Дуйчев, Ив. *Рилският светец и неговата обител*. София, 1947, с. 432, (фототипно изд., София, 1990).

Йорданова 2000: Йорданова, Ю. Боян Магьосника – медийният му образ между историята и литературата. // *Краят на хилядолетието. Носталгии, раздели и надежди*, София, 2000, с. 268 – 284.

Кожухаров 1977: Кожухаров, Ст. Жития на Иван Рилски. // *Речник на българската литература*. Т. 2. София, 1977, с. 39-40.

Народно житие на св. Иван Рилски. // *Стара българска литература. Т. 4. Житиеписни творби*. София, 1986, с. 123 – 129.

Рангочев: Рангочев, К. *Фолклорни сведения за пътят на мощите на св. Иван Рилски от Средец (София) до Рилски манастир в 1469*. https://liternet.bg/publish33/konstantin-rangochev/folklornite-svedenia.htm, (21.01.2025).

Рилска повест, https://liternet.bg/publish23/r_malchev/sakralnost.htm, (28.12.2024).

Фекелджиев 1979: Фекелджиев, И. *Народни легенди за свети Иван Рилски*. София, 1979.



Az esztergomi érseki bazilika

Базиликата в епископския град Естергом



Szent Iván Rilai. Emléktábla október 19.,
a Bolgár-Magyar Barátság Napja alkalmából,
elhelyezve a Szent Szófia-bazilika előcsarnokában

Св. Иван Рилски. Паметна плоча по повод
19 октомври, ден на Българо-Унгарската дружба,
поставена в притвора на базиликата св. София

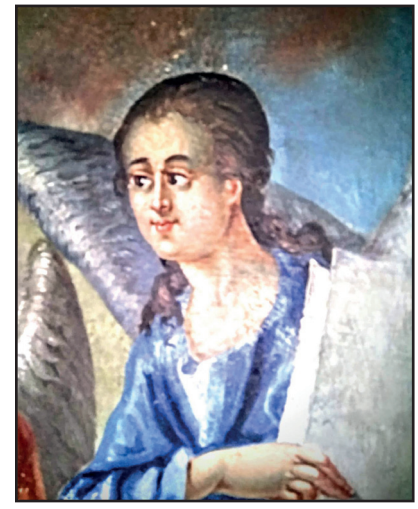


Toma Vishanov:
Angyal freskó a Szent Lukács
remetelakból

Тома Вишанов.
Стенопис на ангел
от постницата св. Лука

Toma Vishanov:
„Áldást osztó
Krisztus” ikon

Тома Вишанов.
Икона
„Благославящия
Христос“





A „Festői Bulgária”
projekt résztvevői a Szegedi
Egyetemről a Rilai kolostor
látogatásán

Участници в проекта
Живописна България от
Сегедския университет
на посещение в Рилския
манастир

Ankara Üniversitesi

İPEK BÖCEĞİNİN VE TÜTÜNÜN DİYARINDA

SVİLENGRAD – MEZEK – HUHLA – MAKAZA



СВИЛЕНГРАД – МЕЗЕК – ХУХЛА – МАКАЗА

В ЦАРСТВОТО НА КОПРИНЕНАТА БУБА И ТЮТЮНА

Анкарски университет

TAKIM

Yönetici:
Prof. Dr. Hüseyin Mevsim

Katılımcılar:
Dr. Sema Kutsarova, Betül Ozar

EDEBİYAT ROTASININ KONSEPTİ

Edebiyat rotası ifadesi henüz kesin olarak tanımlanmış değildir. Bizim konseptimizde bu ifade birebir anlamına yakın bir anlamla kullanılmaktadır; bu anlayışa göre, edebiyat rotası, somut ve hayali olarak hareket edeceğimiz ve edebiyat ve kültür açısından ilgi çekici olan her şeyi kapsayacağımız bir çizgiyi teşkil etmektedir. Konseptimiz belirli bir noktadan hareketle yine belirli bir noktaya ulaşmayı hedeflemektedir; başka bir deyişle, şirin Bulgaristan sınırları içinde başlangıcı ve sonu olan bir hareket. Bunu yaparken de, edebiyat ve kültür açısından önem arz eden yerleri ve noktaları işaretlemek ki bu eylem hafıza işaretleri koymakla eşdeğerdir. Şirin Bulgaristan'ın en uç güneydoğu köşesini kapsayan ve devlet sınırını yakından takip eden edebiyat rotamızın, adı geçen bölgenin iki ana geçim kaynağından mülhem "İpeğin ve Tütünün Diyarında" şeklinde adlandırılması tesadüf değildir.

Türkiye–Bulgaristan sınırında konumlu Svilengrad'dan başlayan rotamız, Mezek ve Huhla köylerinden geçerek Bulgaristan–Yunanistan sınırındaki Makaza Sınır Kontrol Kapısı'nda son bulmaktadır. Dünyanın her yerinde, ama özellikle Balkanlar'da olduğu gibi, sınır, sadece ülkeleri ayıran sıradan bir hat değil, insanların kaderini de parçalayan keskin bir çizgidir. Geçmişte Bulgaristan ile Türkiye ve Bulgaristan ile Yunanistan arasındaki sınırlar sadece iki ülkeyi değil, Varşova Paktı ve NATO gibi iki büyük askeri, stratejik ve ideolojik bloğu da ayırmaktaydı. Bugün Bulgaristan ile Türkiye arasındaki sınır Avrupa Birliği'nin dış kara sınırının bir parçasını oluştururken, Bulgaristan ile Yunanistan arasındaki sınır sadece sembolik bir çizgi hâline gelmiştir.

Edebiyat rotamızın konsepti tanıtma ve tanıma hedefi de içermektedir. Rota, Orta Çağ köprüsü, Bizans kalesi, Trak mezarı, sanat eserleri gibi az bilinen kültürel ve tarihi mekânları tanıtmayı amaçlamakta; milli coğrafyanın bu periferisinde dünyaya gelen ve yetişen, ancak hak ettikleri kabulü göremeyen özgün şairler ve yazarların yaratıcılığına odaklanmaktadır. Farklı yaratıcıların eserlerinde özellikle ipek böceğinin ve tütünün işlenmesi konusu olduğu gibi, sınır motifinin tezahürleri ortaya çıkarılmaktadır.

ЕКИП

Научен ръководител:
проф. д-р Хюсеин Мевсим

Участници:
д-р Сема Куцарова, Бетюл Озар

КОНЦЕПЦИЯ НА МАРШРУТА

Изразът *литературен маршрут* все още битува без строго определена дефиниция. В нашата концепция той се възприема със значение, близко до буквалното. За нас литературният маршрут представлява една линия, по която ще се движим конкретно и въображаемо, обхващайки всичко интересно от литературно и културно гледище по нея. В концепцията ни е заложено да се тръгне от и съответно да се стигне до определена точка; следователно – движение из живописна България със свое начало и край. И маркиране на дадени места и топоси с литературни и културни знаци, което е равносилно на поставяне на знаци на паметта. Литературният ни маршрут, обхванал крайния югоизточен ъгъл на живописна България и движещ се плътно по държавната граница, неслучайно е наречен „В царството на копринената буба и тютюна“, по името на двата характерни за въпросния регион поминъка.

Маршрутът започва от Свиленград, от самата турско-българска граница, преминава през селата Мезек и Хухла и завършва на граничния контролно-пропускателен пункт „Маказа“ на българско-гръцката граница. Както навсякъде по света, но особено на Балканите, границата не е обикновена бразда, а остра линия, която разделя не само държави, но разпокъсва и човешки съдби. В миналото българско-турската и българско-гръцката граница разделяха не само две държави, а два големи военно-стратегически и идеологически блока – Варшавския договор и НАТО. Днес българско-турската граница се явява част от външната сухопътна граница на Европейския съюз, докато българско-гръцката граница се превърна в една символична линия.

В концепцията на маршрута е заложен и опознавателният елемент. Литературният ни маршрут си поставя за цел да запознае с малко известни културно-исторически обекти – средновековен мост, византийска крепост, тракийска гробница, артефакти и др.; той се фокусира върху творчеството на родени и израснали в този периферен към на националната география самобитни поети и писатели, които не са получили подобаващото им признание. Специално се проследява темата за отглеждането на копринената буба и тютюна, както и проявленията на мотива за границата в творчеството на различни поети и писатели.

YER:
SVİLENGRAD

PROF. DR. HÜSEYİN MEVSİM

SVİLENGRAD: SINIRDAKİ ŞEHİR

Svilengrad – Sınırla Cisimleşen Şehir

Svilengrad, Meriç Nehri'nin iki yakasında, akarsuyun Bulgaristan'dan ayrıldığı ve Bulgaristan, Yunanistan ve Türkiye olmak üzere üç ülke sınırının kesiştiği bir noktada yer almaktadır. Önemli bir kavşak yerleşim yeri rolü oynayan şehir, Yunanistan sınırına 2 km, Türkiye sınırına ise 14 km uzaklıkta olup Edirne'nin yaklaşık 30 km kuzeybatısında bulunmaktadır. Şehir merkezine birkaç kilometre mesafedeki tren garı vasıtasıyla, Batı Avrupa'dan Orta ve Yakın Doğu'ya uzanan uluslararası demiryolu ağına bağlanmaktadır.

Şehrin tarihi, M.Ö. IV. binyıla, Trak kabilesi Odrislerin bu bölgeye yerleşmeye başladığı döneme kadar uzanmaktadır. Nehrin sol kıyısından Roma döneminde önemli bir yol geçtiği ortaya çıkarılmıştır. Tarihî kayıtlara göre yerleşim yeri, Çar Simeon döneminde Bulgar devletinin topraklarına dâhil edilmiştir.

Yerleşim yerinin ve çevresinin Osmanlı İmparatorluğu sınırlarına Edirne'nin fethedildiği 1362 yılında dâhil olduğu kabul edilmekte; XVI. yüzyılın son çeyreğinde, Sultan III. Murad döneminde, Cisr-i Mustafa Paşa adıyla buranın şehir statüsüne kavuştuğu varsayılmaktadır. Anılan döneme ait Osmanlı kayıtlarında yerleşimden ilk kez şehir olarak bahsedilmekte, birinde Hristiyanların yaşadığı dört mahalleden oluştuğu belirtilmektedir. Şehri 1653 yılında ziyaret eden Evliya Çelebi'nin seyahatnamesine göre, taş köprünün yakınında bir cami, imaret, rüştiye, han, hamam, bedesten ve çarşı bulunmaktadır. Evliya Çelebi; köprünün yanında 700 ev, 7 cami ve 700 at kapasiteli bir kervansaray yer alan bir şehirden söz etmektedir. Aynı dönemde Kâtip Çelebi, buranın Belgrad'a giden yol üzerinde Edirne'den sonraki ilk menzil olduğunu vurgulamaktadır. Stratejik konumu sayesinde hızla gelişen şehir, daha sonra, yeni kurulan Edirne Vilayeti'nin bir parçası olmuştur (Halaçoğlu, 1993: VIII, 33).

Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli bir idarî, ulaşım, ticarî ve iktisadî merkezi kimliğini taşıyan Edirne'ye yakınlığı, Svilengrad'ın gelişimini bir ölçüde yavaşlatmıştır. Buna rağmen nüfusu artmaya devam eden şehir, yerel düzeyde önemli bir ticaret ve zanaat merkezi hâline gelmiştir. Edebiyat tarihi açısından ilginç bir ayrıntı olarak, 1870'li yıllarda İvan Vazov'un ve Petko Slaveykov'un Meriç kıyısındaki bu şehirde öğretmenlik yaptıkları belirtilmelidir. 1829 ve 1878 yıllarında cereyan eden Rus-Osmanlı savaşları sırasında, Rus askerî birlikleri şehirden geçmiştir. Doğu Rumeli Vilayeti'nin kurulmasından sonra, sınırın yakınındaki konumu nedeniyle şehir daha da önemli hâle gelmiştir. Bu dönemde yerleşimde yaklaşık 8 bin kişi yaşamakta, birkaç cami, hükümet konağı, kışla ve askerî hastane bulunmaktaydı. Ayrıca Yunanca, Bulgarca ve İbranice eğitim veren okullar faaliyet göstermekteydi. Şehir ve ona bağlı 52 köyün toplam nüfusu 27 bin 138 kişiye ulaşmaktaydı (Uzunova, 2012: 38).

Hatıratında Mihail Macarov, 1886 yılında sınırı kaçak olarak geçmek zorunda kaldığı İstanbul yolculuğunu şöyle aktarmaktadır:

ТОПОС: СВИЛЕНГРАД

ПРОФ. Д-Р ХЮСЕИН МЕВСИМ

СВИЛЕНГРАД: ГРАД НА ГРАНИЦАТА

Преводачи: Бетюл Озар, проф. д-р Хюсеин Мевсим

Свиленград – възпълщение на граничното

Свиленград е разположен по двата бряга на река Марица, там, където тя напуска България и си дават среща три граници: българската, гръцката и турската. Играещ ролята на важно кръстопътно селище, той отстои на 2 km от гръцката и на 14 km от турската граница, на тридесетина километра северозападно от Одрин. Посредством гара Свиленград, която се намира на няколко километра от градския център, той е свързан с международната жп артерия от Западна Европа към Близкия и Средния изток.

Историята на града води началото си още от IV хилядолетие пр.н.е., когато тракийското племе одриси се заселва в района. Установено е, че през римския период по левия бряг на реката е преминавал важен път. Според историческите сведения поселището е присъединено към територията на българската държава по времето на цар Симеон.

Приема се, че селището и околността му са включени в пределите на Османската империя около 1362 година, по време на завладяването на Одрин. Предполага се, че мястото придобива статут на град под името Джиср-и Мустафа паша в периода на управление на султан Мурад III в последната четвъртина на XVI век. В османските регистри от този период за първи път се споменава като град, който се състои от четири махали, една от които е била населена с християни. Според пътеписа на Евлия Челеби, който минава през града през 1653 година, в близост до каменния мост се намират джамия, имарет (странноприемница), начално училище, хан, хамам, безистен и чаршия. Заради стратегическото си местоположение градът бързо се развива и по-късно става част от новосъздадения Одрински вилает. Евлия Челеби отбелязва, че край моста имало град със 700 къщи, 7 джамии и кервансарай за 700 коня. По същото време Хаджи Калфа подчертава, че той е първата станция след Одрин по пътя за Белград (Halaçoğlu, 1993: VIII, 33).

Близостта на градчето до Одрин, важен административен, транспортен, търговски и стопански център на Османската империя, в известна степен забавя неговото развитие. Въпреки това населението продължава да нараства и Свиленград постепенно се превръща в значим търговски и занаятчийски център на местно равнище. От гледна точка на литературната история е интересно да се отбележи, че в началото на 70-те години на по-миналия век в градчето край Марица идват като учители Иван Вазов и Петко Славейков. През 1829 и 1878 година, по време на водените руско-турски войни, през града преминават руски войски. След създаването на Източна Румелия, поради близостта си до границата, градът придобива още по-голямо значение. По това време в него живеят около 8 000 души; той разполага с няколко джамии, правителствена сграда, казарма и военна болница. Освен това функционират гръцки, български и еврейски училища. Общо населението на града с 52-те села към него възлиза на 27 138 души (Узунова, 2012: 38).

Михаил Маджаров, който през 1886 година на път за Цариград е принуден да премине нелегално границата, отбелязва следното в спомена си:

> *Yol arkadaşım, Mustafa Paşa'ya kadar yürüyemeyeceğimi fark edince, o sırada bize yetişen bir köylüden merkebini 10 kuruşa kiralaması için hızlıca anlaştı. Ben hiç tereddüt etmeden merkebe bindim ve saat 4 gibi Mustafa Paşa'ya ayak bastık. Büyükçe bir meydanda geniş bir kahvehane vardı. (...) Dışarı oturup iki kahve ısmarladık. (...) Hemen Edirne'ye gitmeye karar verdim. Kaldı ki burada yapacak bir şey yoktu; küçük kasabanın büyük bir kışlası vardı. Her köşe başında subaylarla karşılaştığımız kasabada benim ne bir arkadaşım, ne de tanıdığım vardı. Sanıyorum ki burada düzgün bir otel bile yoktu, vardıysa da subaylarla doluydu. Ancak en sevimsiz yanı, sınır kasabası olmasıydı ve bu nedenle yabancı bir kişiye sürekli şüpheyle bakılıyor ve bu kişi fitneyle karşı karşıya kalıyordu* (Macarov, 1968: 666).

Şehrin verimli bir vadide yer alması, önemli bir geçim kaynağına dönüşen sebze ve meyve yetiştiriciliği üzerinde olumlu bir etki yapmıştır. Meriç, sulama için yeterli su sağlamaktadır. Ilıman Akdeniz ikliminin etkisiyle yaz mevsimi yaklaşık altı ay sürmekte olup bu husus pamuk, susam ve tütün yetiştiriciliği için uygun koşullar sunmaktadır. Son birkaç on yılda yeni otellerin ve kumarhanelerin inşası için yapılan büyük yatırımlar, Svilengrad'ı eğlence ve kumar turizmi açısından tercih edilen bir destinasyona dönüştürmüştür.

Eski Taş Köprü

Şehrin iki kısmı –nehrin sol kıyısındaki eski şehir ve sağ kıyısındaki yeni şehir– uzun ve eski, yerleşim yerine Cisr-i Mustafa Paşa şeklindeki adını da veren bir köprüyle birbirine bağlanmaktadır. Köprünün ortasına, 1529 olan inşa yılının belirtildiği Arapça yazılı zarif bir kitabe yerleştirilmiştir. Kitabede köprünün *"ebedi bir hayrat"* olduğu belirtilmektedir. Köprü, Kanuni Süleyman'ın ikinci veziri Mustafa Paşa'nın isteği üzerine yapılmış, ancak yapının açılışını görmeye vezirin ömrü vefa etmemiştir. Enderun'da yetişmiş olan Mustafa Paşa, önemli devlet görevlerinde bulunmuş ve imparatorluğun farklı bölgelerinde hayır hasenat eserleri inşa ettirmiştir. Köprünün yakınında Mustafa Paşa ve Sultan I. Selim'in kızı olan eşi tarafından büyük bir cami, imaret ve han yaptırılmıştır.

Farklı seyyahların aktardığı bilgilere göre, köprünün uzunluğu 325 ila 442 adım arasında, kemer sayısı ise 17 ila 21 arasında değişmektedir. Örneğin, Konstantin İreçek köprünün 325 adım uzunluğunda, 9 adım genişliğinde ve 19 kemerli olduğunu belirtmektedir. En son ölçümlere göre ise yapı 300 m uzunluğunda ve 6 m genişliğinde olup orta kısmında dört büyük kemer yer almaktadır; bu kemerlerden her iki uca doğru uzanan sekizer küçük ve sivri kemerle toplam sayı 20'ye ulaşmaktadır. İki yanından taş korkuluklarla güvenceye alınan köprü, yaklaşık 10 km mesafedeki bir taş ocağından çıkarılan ve özenle işlenen taşlarla inşa edilmiştir (Halaçoğlu, 1993: VIII, 34). 1766 yılındaki yıkıcı sel felaketinde bazı kemerleri yıkılmış olsa da, kısa süre sonra köprü yeniden restore edilmiştir. Şehrin adı, 1913 yılına kadar bu hâliyle korunmuştur.

Döneminin eşsiz mimarlık eserlerinden biri olan bu köprü, üzerinden geçen Avrupalı seyyahları derinden etkilemiştir. Örneğin, 1534 yılında Venedikli Elçi Benedetto Ramberti, köprüyü *"çok güzel ve geniş"* olarak tanımlarken, 1553'te Alman seyyah Hans Dernschwam, yapının hayırsever amaçla inşa edildiğini belirtmiştir. Aynı yıl Flaman diplomat Ogier Ghiselin de Busbecq, köprüyü muhteşem olarak nitelendirmiştir.

> *Другарят ми забележи, че не ще мога да отида пеши до Мустафа паша, и като ни застигна един селянин с магаре, той побърза да го услови за десет турски гроша. Аз, без да се двоумя, възседнах магарето и къде четири часа стигнахме в Мустафа паша на един доста голям площад, гдето имаше едно доста обширно кафене. (...) Седнахме отвън и си поръчахме две кафета. (...) Реших да замина веднага за Одрин. Та и нямаше какво да правя в Мустафа паша – един малък градец с голям гарнизон, където на всяка стъпка се срещаха офицери и където нямах ни един приятел, ни познайник. Струва ми се, че там нямаше дори сносен хотел, или пък ако имаше, той беше напълнен с офицери. А най-голямото му неудобство бе, че той бе пограничен градец и като такъв в него един чужденец бе изложен на подозрения и интриги* (Маджаров, 1968: 666).

Разположението на града в плодородна долина има много благоприятен ефект върху развитието на зеленчукопроизводството и овощарството, които се превръщат във важни източници на доходи. Марица осигурява достатъчно вода за напояване. Под влиянието на мекия средиземноморски климат лятото продължава около шест месеца, което създава условия за отглеждането на памук, сусам и тютюн. Крупните инвестиции в нови хотели и казина през последните няколко десетилетия превръщат Свиленград в предпочитана дестинация за развлекателен и хазартен туризъм.

Старинният каменен мост

Двете части на града – старата на левия и новата на десния бряг на реката – се свързват с дълъг старинен мост, който е дал името си на селището – Джиср-и Мустафа паша („мостът на Мустафа паша“). В средата на моста е поставена мраморна плоча с изящен надпис на арабски, в който се указва годината на неговото строителство – 1529 година; в него се посочва, че мостът представлява „*едно вечно добро дело*“. Построен е по волята на Мустафа паша, вторият везир на султан Сюлейман Великолепни, който не доживява до откриването на съоръжението. Възпитаник на дворцовата школа, той заема важни държавнически постове и изгражда благотворителни заведения в различни части на империята. В близост до моста Мустафа паша и съпругата му, която е дъщеря на султан Селим I, построяват голяма джамия, имарет и хан.

Според сведенията на различни пътешественици дължината на моста варира между 325 и 442 крачки, а броят на арките – между 17 и 21. Например Константин Иречек описва моста като 325 крачки дълъг, 9 крачки широк и с 19 арки. Според най-новите измервания съоръжението е дълго 300 м и широко 6 м; в средната част има четири големи арки, а от тях към двата края следват по осем по-малки, с остри сводове, така броят им достига 20. Обезопасен от двете страни с каменни парапети, мостът е изграден от прецизно обработен ломен камък, добиван от каменоломна на десетина километра разстояние (Halaçoğlu, 1993: VIII, 34). При катастрофалното наводнение през 1766 година част от арките са били съборени, но малко по-късно отново са възстановени. Името на града се запазва до 1913 година.

Уникално за епохата си архитектурно съоръжение, мостът впечатлява европейските пътешественици, които преминават през него. Така например още в 1534 година венецианският пратеник Бенедето Рамберти го оценява като много хубав и широк; в 1553 година немският пътешественик Ханс Дерншвам отбелязва, че е построен с благотворителна цел. Фламандският дипломат Ожие Гизлен дьо Бусбек, преминал през моста същата година, го описва като великолепен.

Otuz yıl sonra Hırvat gezgin Stefan Gerlach, yapıyı *"Güneydoğu Avrupa'nın en güzel köprülerinden biri"* olarak değerlendirmiştir. Alman papaz Solomon Schweigger ise 1577'de yapıyı *"çok güzel bir taş köprü*" olarak tasvir etmiştir. 1723 yılında yayımlanan sefaretnamesinde Cornelius Drish, köprüyü *"olağanüstü güzel, Avrupa'da nadir görülen türden bir yapı"* olarak tanımlamıştır (Penkov, Doykov, 1998: 107). Köprüye dair çeşitli halk hikâyeleri ve efsanelerin varlığı da dikkat çekmektedir.

Sade hatları, ahengi ve ince işçiliğiyle dikkat çeken taş köprü, Osmanlı mimarisinin Batı'ya yapılan sefer yolları üzerinde yer alan en değerli eserlerinden kabul edilmektedir. Ayrıca, ünlü mimar Sinan'ın ilk projelerinden biri olması nedeniyle de özel bir yere sahiptir. Svilengrad'daki eski taş köprü, kültür açısından milli öneme haiz bir mimarî anıt değeri taşımaktadır.

Şehrin Adına İlham Olan İpek

1913 yılında Bulgaristan sınırlarına dâhil edildikten sonra, kasabanın adı Svilengrad olarak değişmiştir. Daha 1874 yılında öğretmen Petır Stançev tarafından önerilen bu ad, bölgenin ana geçim kaynağını teşkil eden ipek böcekçiliği ve ipek üretimiyle bağlantılıdır. Svilengrad diyarındaki ipek böcekçiliği geleneği derin köklere sahiptir. İpek üretimi, Osmanlı İmparatorluğu'nda ekonominin modernleştirilmesine yönelik önemli adımların atıldığı 1830'lu yıllarda gelişmeye başlamıştır. İpek böceği üretimi imparatorluğun belirli bölgelerinde yoğunlaşmış olup Svilengrad diyarı, Avrupa'da da pek iyi bilinen "Edirne tipi" koza üretimiyle ün yapmıştır. Svilengrad kozası, süt beyazı rengi ve yüksek teknolojik kalitedeki iplikleriyle ayırt edilmektedir. Tarihsel belgeler, bölgedeki ipek böcekçiliğinin 19. yüzyılın ortalarına doğru büyük bir ivme kazandığına işaret etmektedir. Bu yükselişin başlıca nedeni, İtalya'da ve Fransa'da hızla yayılma yoluyla büyük zararlar veren ve özellikle Fransa'da üretimi önemli ölçüde düşüren tohum hastalığının ortaya çıkmasıdır.

1867'de, ailesiyle birlikte Kutsal Topraklara giderken bu bölgeden geçen Mihail Macarov şunları gözlemlemiştir:

> *Benim için tamamen yeni olan, ancak birbirine benzeyen yerlerden ve köylerden geçtik. Ne var ki Harmanlı'dan Edirne'ye kadar uzayan dut bahçeleri beni derinden etkiledi. Saatler boyunca düzgün sıralar hâlinde dizilmiş, neredeyse birbirinin aynısı ağaçlardan oluşan bir ormanın içinden geçtik. Bu bölgede halkın ana geçim kaynağının ipek böceği yetiştiriciliği olduğu hemen anlaşılıyordu* (Macarov, 1995: 39).

1874 yılında Rus diplomat Vladimir Teplov, İstanbul'daki sefarette görev yaptığı sırada çıktığı Trakya seyahati kapsamında eski Osmanlı başkentini de ziyaret etmiştir. "Seyyahın hatıraları" alt başlığını taşıyan eserde bölgedeki ipek böcekçiliği hakkında notlar da düşülmüştür:

> *Edirne Sancağı'nda yılda 400 bin okka koza üretilmekte olup bu kozaların üçte biri Fransa'ya ihraç edilmektedir. Diğer üçte biri fabrikalarda çözülerek ipek ipliği hâline getirilmekte, geri kalan kısım evlerde çözülme yoluyla iç tüketim için ayrılmaktadır. İpek böceği üretiminde Japonya'dan getirilen tohumlar ve yerel tohumlar kullanılmaktadır. Japon tohumlarının bir onsu 20 frank iken, yerel tohumlar 3 kuruş değerindedir. Bir ons tohumdan 12 bin ila 16 bin ipek böceği elde edilmektedir. Bunların bir kısmı yetiştirilmekte, kalanı ise okkası 14–15 kuruşa satılmaktadır* (Teplov, 1877: 27).

Тридесет години по-късно хърватският пътешественик Стефан Герлах, на служба в австрийския двор, го окачествява като *„един от най-красивите мостове в Югоизточна Европа“*. Немският свещеник Соломон Швайгер, участник в дипломатическа мисия, в 1577 година представя съоръжението като *„много красив каменен мост“*. Посланикът Корнелиус Дриш в своя пътепис, публикуван през 1723 година, описва моста като *„изключително красив, подобен на който рядко може да се срещне в цяла Европа“* (Пенков, Дойков, 1998: 107). Прави впечатление, че с моста са свързани различни народни предания и легенди.

Каменният мост, изграден с изчистени линии, хармония и прецизност, се приема за едно от най-ценните творения на османската архитектура, разположено върху главния път за военни походи към Запад. Освен това той заема специално място като един от първите проекти на знаменития архитект Синан. Старинният мост в Свиленград представлява архитектурно-строителен паметник на културата от национално значение.

Свилата, която дава името на града

След като се включва в пределите на България през 1913 година, името на градчето се променя на Свиленград. Предложеното от учителя Петър Станчев още през 1874 година име е свързано с отглеждането на копринени буби и производството на свила, които са основен поминък за този край. Традицията на бубарството в Свиленградския регион е с дълбоки корени. Производството на коприна започва да се развива през 30-те години на XIX век, когато в Османската империя се предприемат важни стъпки за модернизацията на стопанството. Производството на буби се съсредоточава в определени области, като за района на Свиленград е характерно производството на пашкули „одрински тип“, широко известни в Европа; той се отличава с млечнобелия си цвят и от него се добива нишка с високи технологични качества. Историческите свидетелства сочат, че копринарството в района бележи подем към средата на XIX век. Основната причина за този разцвет е появата на болест по семената в Италия и Франция, която се разпространява бързо, нанасяйки големи щети. Това довежда до многократно спадане на производството, особено във Франция.

През 1867 година Михаил Маджаров, преминавайки през този край със семейството си на път за Светите места, оставя следното свидетелство:

> *Преминавахме местности и села все нови за мен, но все прилични едно на друго. Силно впечатление обаче ми оставиха черничевите градини от Харманли до Одрин. По цели часове вървяхме между гора от еднакви почти дървета, наредени в правилни редици. Личеше, че главният поминък на населението в тоя край бе храненето на буби* (Маджаров, 1995: 39).

През 1874 година руският дипломат Владимир Теплов, на служба в посолството в Цариград, предприема пътуване из Тракия, по време на което посещава старата османска столица. В неговите „спомени на пътешественика“ се натъкваме на сведения за състоянието на копринарството в края:

> *В Одрински санджак годишно се произвеждат 400 000 оки пашкули, една трета от които се изнасят във Франция. Друга една трета се изнася във вид на копринени нишки, размотани във фабриките, а останалото се размотава по домовете и отива за вътрешно потребление. За развъждане на буби се използват японски и местни семена. Една унция от японското семе струва 20 франка, а от местното – 3 пиастра. От една унция излизат от 12 до 16 000 буби, част от които се развъждат, а останалото се продава за 14–15 пиастра за ока* (Теплов, 1877: 27).

20. yüzyılın ilk yıllarında dut bahçelerinin birkaç bin dönüme ulaşması, koza üretimine olan büyük ilgiyi göstermektedir. On yıl içinde dut bahçelerinin alanı 6–7 katına çıkmıştır. Edirne Vilayeti salnamesine göre, 1894 yılında Svilengrad'da 77 bin 680 kg koza üretilmiştir. 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına kadar ipek böcekçiliği, bölgedeki ana geçim kaynağı hâline gelmiş ve hanelerin büyük çoğunluğu bu işle uğraşmaya başlamıştır. Her hane, 1–2 ons ila 5–6 ons arasında ipek böceği tohumu yetiştirmekteydi. Bu iş için evler, ahırlar, samanlıklar, barakalar ve gerektiğinde bahçelerde özel ahşap müştemilatlar inşa edilmekteydi. Evlerde yapılan üretimde ilkel ve geleneksel yöntemler kullanılmaktaydı. Yaklaşık 1 kg koza, yumuşaması için kaynar su dolu bir kazana konulmaktaydı. Sonrasında, ipliklerin uçları tutturulmak üzere süpürgeyle ve ağaç dalıyla karıştırılmakta, tutturulan uçlar dikkatlice çekilerek pürüzsüz bir yüzeye yerleştirilmekteydi. Birbirine dolanmaması için ipliklere ince kum serpilmekteydi. Elde edilen iplikler, kumaş dokumak için kullanılmakta, pamukla karıştırma yoluyla gömlek, mendil, havlu gibi çeşitli ürünlerin dikiminde değerlendirilmekteydi. Örneğin, 1912 yılında Svilengrad pazarında 185 bin kg koza satılmıştır. Bu miktar, Edirne'ye sevk edilerek orada satılan veya evde kullanım için ayrılan kozaları kapsamamaktaydı. Kozalar, küfe adı verilen özel örme sepetlerde taşınmakta ve bir küfeye yaklaşık 50 kg ham madde sığmaktaydı. 1913 yılına kadar bölgedeki bütün koza üretimi, Edirne'deki toptancı tüccarlara satılmaktaydı. Tüccarların kendileri şehre gelmez, yerlerine komisyoncular gönderirlerdi. Savaş yıllarında üretim hızla azalmışsa da 1920'li yıllarda yeniden canlanmaya başlamıştır. 1921'de 44 üyeyle Koprina adı verilen kooperatif kurulmuştur. Çok geçmeden üretim kalitesi gelişen ipliğin kar beyazı rengi, parlaklığı, pürüzsüzlüğü, eşit ölçüsü, esnekliği ve dayanıklılığı dikkat çekmiştir. Yaklaşık on yıl sonra, ülke genelindeki ipek üretiminin dörtte biri bu bölgeden gelmekteydi. Dut bahçeleri 16 bin dekara kadar genişlemekte, bu alanda 10 binden fazla kişi geçim kaynağı bulmaktaydı. Bu dönemde kurutmalık ve depo eksikliğini hisseden kooperatif, ülkenin en modern ve en büyük kurutmalığını buraya inşa ederek faaliyete geçirmiştir. Üretilen ürünler Zürih ve Milano gibi önemli Avrupa pazarlarında yer bulmaktaydı. Bu yıllarda şehir, yalnızca ülkenin değil, aynı zamanda Balkan Yarımadası'nın ve Güney Avrupa'nın başlıca ipek üretim merkezi kimliğine bürünmüştür (Gradıt na koprinata, 2012: 453). Buna rağmen, 1922–1930 yılları arasında bölgedeki ipekçilikte yaşanan büyük yükseliş, dünyayı saran iktisadî buhrandan ciddi şekilde etkilenmiş, ürün fiyatları 6–7 misli düşmüştür. Bunun yanı sıra, giderek yaygınlaşan ve erişilebilir hâle gelen suni ipeğin rekabeti de olumsuz etki yaratmıştır. 1936 yılındaki sert kış ve şiddetli don dut ağaçlarını olumsuz etkileyerek hasatta düşüşe neden olmuştur (Todorova, 2012: 130).

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, ülkedeki ipekçilik geleneği, yeni toplumsal, siyasî ve iktisadî koşullarda devam etmiş, şehirde fabrikalar, üretim tesisleri ve dokuma atölyeleri faaliyet göstermeye başlamıştır. Şehrin ekonomisinde önemli bir yer tutan Koprina tekstil fabrikasında, ipek iplik eğirme ve dokuma işlemlerine ağırlık verilmiştir. Son 30 yıl içinde ise ipekçilik neredeyse tamamen sona ermiş, yalnızca dut ağaçları, bu zanaatın bir zamanlar diyardaki büyük yaygınlığını hatırlatan izler olarak kalmıştır. İpek böcekçiliğinin bu yörenin yanı sıra bütün ülkede neden ve nasıl yok olduğu sorusunun cevabını, Bulgar edebiyatının en özgün kalemlerinden yazar Yordan Radiçkov'a bırakalım.

Още в първите години на XX век разширяването на площите с черничеви градини с няколко хиляди декара годишно показва големия интерес към пашкулопроизводството. За десет години площите с черници нарастват 6 – 7 пъти. Според годишника на Одринския вилает през 1894 година в Свиленград са произведени 77 680 кг пашкули. От края на XIX и началото на XX век копринарството се превръща в основен поминък за региона, с който се занимава по-голямата част от семействата. Всяко домакинство отглежда от 1 – 2 до 5 – 6 унции копринени семена. За целта се използват къщите, оборите, плевните, навесите, а при нужда в дворовете се изграждат специални дървени пристройки за отглеждане на копринени буби. Производството в домашни условия е примитивно и се извършва по традиционни методи. Около килограм пашкули се поставят в казан с вряща вода, за да омекнат. След това се разбъркват с метла или клонка, за да се прихванат краищата на нишките, които внимателно се изтеглят и се поставят върху гладка повърхност. Нишките се поръсват с фин пясък, за да не се заплитат. Получените нишки се използват за тъкане на платове, а в комбинация с памук се шият ризи, кърпи, хавлии и други изделия. Например през 1912 година на пазара в Свиленград са продадени 185 000 кг пашкули. В това количество не се включват пашкулите, откарани и продадени в Одрин, както и тези, оставени за домашна употреба. Пашкулите се пренасят в специални плетени кошове, наричани „кюфе", като едно кюфе побира около 50 кг суров материал. До 1913 година цялото производство на пашкули в края се продава на търговците на едро в Одрин. Самите търговци не идват в града, а изпращат свои комисионери. По време на войните производството бързо намалява, но от 20-те години на XX век то започва да се възстановява. През 1921 година с 44 акционери е създадена кооперацията „Коприна". Скоро след това качеството на продукцията се подобрява – снежнобял цвят, блясък, гладкост, равномерни нишки, гъвкавост и здравина. Десетина години по-късно една четвърт от цялото производство на коприна в страната идва от този край. Черничевите градини нарастват до 16 000 декара, а над 10 000 души намират препитание в тази сфера. През този период кооперацията усеща липсата на сушилни и складове, поради което тук е построена и въведена в експлоатация най-модерната и най-голяма сушилня в страната. Получената продукция намира място във важни европейски пазари като тези в Цюрих и Милано. През тези години градът се превръща в основна част от копринената производство не само в страната, но и на Балканския полуостров и в Южна Европа (Градът на коприната, 2012: 453). Въпреки това големият възход на копринарството в района между 1922 – 1930 година е силно засегнат от световната икономическа криза, която понижава цените на продукцията 6–7 пъти. Освен това конкуренцията на изкуствената коприна, която става все по-популярна и достъпна, също оказва отрицателно влияние. През 1936 година суровата зима и силните студове се отразяват отрицателно на черничевите дървета, което води до спад в реколтата (Тодорова, 2012: 130).

След Втората световна война традицията на копринарството в страната продължава при новите обществено-политически и икономически условия, като в града започват да функционират фабрики и производствени предприятия, както и тъкачници. Важно място в икономиката на града заема текстилната фабрика „Коприна", която е копринено-предачно и тъкачно предприятие. През последните три десетилетия се наблюдава почти пълно затихване на копринарството, като единствено черничевите дървета остават като следи, напомнящи, че този занаят някога е бил широко разпространен в региона. Защо и как изчезва бубата и пропада копринарството не само в този край, ще оставим да ни разкаже един от най-сладкодумните разказвачи в българската литература.

Yordan Radiçkov'dan Bir Hikâye: "İpek Böceği"

Bulgaristan'ın güneydoğusundaki en uç noktadan, ülkenin kuzeybatısına doğru çaprazlama bir yolculuğa koyuluyoruz. Yolculuğumuzun başlıca amacı da, Yordan Radiçkov'un, o bölgede geçen çocukluk yıllarına ait bir hatırasından esinlenerek yazdığı bir hikâyeye uzanmak olacak. "İpek Böceği" başlığını taşıyan bu hikâye, ipek böceğinin yetiştirilmesiyle ilgili oldukça ilginç ayrıntılar içermektedir. Hikâyede, bu kaprisli böceğin yumurtadan çıkıp koza hâline gelmesini kapsayan uzun süreç esnasında karşılaşılan bütün zorluklar ve meydan okumalar göz önüne serilmektedir.

Anılan hikâyede Yordan Radiçkov, doğduğu köy olan Kalimanitsa'da geçen çocukluğundan bir hatırayı canlandırmaktadır. Köyün yer aldığı Berkovitsa diyarında da ipek böcekçiliği yaygın bir geçim kaynağıdır. İlk olarak yazarın "Narin Sarmal" başlıklı kitabında yer alan hikâyede konu edilen olaylar, zamansal açıdan birkaç haftayı kapsamakta ve mekânsal olarak yazarın doğduğu evde geçmektedir. O yıl yazarın ailesi, *"evren veya fikirler gibi bir hiçlikten ortaya çıkan"* (Radiçkov, 1983: 120) ipek böceği yetiştirmeye karar vermiştir.

Yazar, ipek böceğini yetiştirme sürecini refakat eden işlemleri, muameleleri ve aşamaları, keza ailenin katlandığı bütün zorlukları ve sıkıntıları neredeyse belgesele yakın bir doğrulukla tasvir etmektedir. Sessiz ve sakin ipek böceği sükûnet ve alacakaranlık ister, insan vücudu sıcaklığına ihtiyaç duyar, yumurtadan çıkışından itibaren kendine ayrılan yaşam alanını gittikçe genişletir ve evin sakinlerini bütün eşyalarıyla dışarı atar. Eşit aralıklarla uyuyan ve uykudan irileşmiş ve daha aç uyanan ipek böceği, kendi tuhaf hayatını sürdüreceği serin ve sakin alacakaranlığın sürekli sağlanmasını zorunlu kılar. Zamanla bu narin böcek, günlerini ve uykularını yutması sonucunda insanları uyurgezer gibi hareket ettiren açgözlü ve doyumsuz bir canavara dönüşür. Düzenli beslenmesi gereken böceğin, başka talepleri de olur: *"Karıncaların ona ulaşması engellenmeli, çiy veya yağmurla ıslak dut yaprağıyla beslenmemeli; her tiz ses onu ürkütür, uzaklardan gelen her gök gürültüsü bile başını kaldırmasına ve beslenmeyi kesmesine neden olur"* (Radiçkov, 1983: 121).

Böceğin kaprislerini yerine getirmek uğruna köpek ve horoz bile evden uzaklaştırılır. Obur ve sadece dut yapraklarıyla beslenen böceğin yükünü ailenin tek başına kaldırması mümkün olmadığından, teyze, amca ve dayı gibi akraba ve yakınlar yardıma koşarak imece usulü işe dâhil olurlar. Çocuklar da yaprakların çiyden arındırılması konusunda destek verirler; köyün delisi bile daldaki yaprakları tek eliyle sıyırarak yardıma koyulur.

Kısa dinlenme anlarında efsanevi İpek Yolu hakkında sohbet edilir. Yardıma gelen akrabalar arasında, yazar özellikle amcası Yoso'yu büyük bir sıcaklıkla canlandırır. Yoso, iki mandasının çektiği öküz arabasıyla uzaktaki bir mezradan dut yapraklarını kesip taşır (Radiçkov, 1983: 122). Yazar, amcasına duyduğu yakınlığı hissettirir; mandayı sağma sahnesini büyük ilgiyle izler, zira bu güçlü ve sakin hayvanların varlığı saygı ve huzur uyandırır. Zorluklara rağmen her şey olması gerektiği şekilde gelişir; bütün şartlar dikkatle ve titizlikle yerine getirilir:

> *Annem tek bir sarıcanın bile ipek böceğinin üzerinde uçmasına izin vermedi, hiçbir firavun karıncası dut dallarında sürünemedi, hiçbir tiz ses ipek böceğine ulaşamadı, hiçbir parlak ışığın pencerelerden sızmasına izin vermedi; rüzgârın esmesine, kem gözlü birinin eve bakmasına bile müsaade etmedi* (Radiçkov, 1983: 128).

Един разказ от Йордан Радичков: „Копринената буба“

От Свиленград, от крайния югоизток на България, се пренасяме по диагонал в северозапад, за да се спрем върху един разказ на Йордан Радичков, изграден върху преживяване от детството му, преминало в тази част на страната. В „Копринената буба“ се срещат твърде интересни подробности, свързани с нейното отглеждане; проследява се целият процес от излюпването на капризната буболечка до превръщането ѝ в пашкул, с всичките му трудности и предизвикателства.

В разказа Йордан Радичков се връща към един свой спомен от детството в родното му село Калиманица, разположено в Берковския край, където копринарството е разпространен поминък. Действието в разказа, поместен първо в сборника „Нежната спирала“, времево е концентрирано в рамките на няколко седмици и се развива в родната къща на автора. Една година родителите му се заемат с отглеждането на копринена буба; насекомо, което „*изниква като Вселената или идеите от нищото*“ (Радичков, 1983: 120).

С почти документална точност авторът описва манипулациите, операциите и етапите, които съпътстват грижите при отглеждането на копринената буба; всички онези трудности и лишения, на които се подлага семейството. Тихата и кротка буболечка иска тишина и здрач, нуждае се от телесна човешка топлина, след излюпването си постепенно разширява територията, върху която се разполага, изтласква навън обитателите на къщата с всичките им вещи. На равни интервали тя заспива, събужда се пораснала и гладна, изисква да ѝ се осигури онзи прохладен и тих здрач, в който да изживее своя странен живот. Постепенно капризната буболечка се превръща в лакомо и ненаситно чудовище, което поглъща дните и съня на хората, в резултат те се движат като сомнамбули. Освен че трябва да се храни редовно, нежната буболечка поставя и други условия: „*Трябва да се предпази от мравки, не трябва да се храни с мокра от роса или дъжд черничева шума, всеки по-остър звук я стряска, всеки далечен небесен гръм я кара да вдига глава и да спре да се храни*“ (Радичков, 1983: 121).

В изпълнение на капризите на бубата дори кучето и петелът са прогонени надалеч от къщата. Тъй като много се храни, и то само с черничева шума, семейството няма как да смогне само и на помощ се притичват близки и роднини – лели, чичовци, вуйчовци, които се впрягат в общото дело, дори децата има какво да вършат – те помагат да се отръскат листата от росата, в работата се впуска и лудият на селото, като ошмулква с лявата си ръка шумата от клоните.

В кратките свободни мигове на почивка се водят тихи разговори за Пътя на коприната. От притеклите се на помощ роднини авторът обрисува с особена топлота вуйчо си Йосо, който идва с двата си бивола, впрегнати във волска кола; той подрязва и пренася черничева шума от далечно землище (Радичков, 1983: 122). Усеща се близостта, която изпитва към него, много му е интересно, когато вуйчото дои биволицата, силните животни внушават респект и спокойствие. Въпреки трудностите всичко върви както трябва, по предназначение, условията се изпълняват с внимание и точност:

> *Мама не допусна ни една оса да бръмне над копринената буба, нито една фараонова мравка не успя да долази до наровете, нито един остър звук не достигна до копринената буба през цялото време, никаква ярка светлина мама не пропусна през прозорците, нито вятър позволи да премине, нито човек с лоши очи да прогледне* (Радичков, 1983: 128).

Ancak, her şeyin sona doğru yaklaştığı ve bu zorlu emeğin meyvesini toplamak üzere geriye yalnızca tek adımın kaldığı bir gün, Kocabalkan yönünden şiddetli bir fırtına kopar. Yağmur aniden bastırır, korkunç gök gürültüleri evi temelden sarsar. Gökyüzü, sanki patlayan bir taş ocağı gibi evin üzerine çöker ve narin, sessiz ipek böceği telef olur. Böylece, *"evren veya fikirler gibi, neredeyse hiç yoktan, kadınların kucaklarından doğan"* (Radiçkov, 1983: 128) bu canlı, şiddetli fırtına sırasında bir hiçliğe dönüşür.

Metnin birkaç yerinde yazar, çocukluk yıllarından kalan bu hatıranın *"gittikçe daha ısrarla zihnimde yer ettiğini, bir ağaçkakan misali beynime vurduğunu ve beni rahat bırakmadığını"* (Radiçkov, 1983: 129) itiraf eder. Bundan dolayıdır ki final tablosunun bir köşesine, bütün kahramanların bir fotoğrafta gibi donup kaldığı sahneye kendini de dâhil eder: Yalın ayak, saçı sındıyla kesilmiş, evin alacakaranlığına bakan bir çocuk. Hikâyede birçok yerde hatıraya, hafızaya ve geçmişe dair kelimeler ve ifadelerle karşılaşırız: *"hatırlıyorum, hatırladığım kadarıyla..., geçmişte ne arıyorum..., ipek böceği yetiştirdiğimiz sırada..., amcamın neler yaptığını hatırlıyorum..., hatırlıyorum da, fırtına dindiğinde..., o zamandan bu yana yıllar geçti..., bu uzak hatıra…"* (Radiçkov, 1983: 125).

Yazar Yordan Radiçkov "İpek Böceği" başlıklı hikâyesiyle, her beşeri çabanın ne denli mahkûm ve kırılgan olduğunu, doğanın baş tacı diye bilinen insanoğlunun, üzerlerinde gücü olmadığı meçhul yüce afetlere sağlamına bağımlı olduğu fikrini aşılamak istediğini düşünüyorum: *"Ancak fırtınayı kimse durduramazdı"* (Radiçkov, 1983: 129).

Sonuç Yerine

Derin ve zengin tarihî geçmişe sahip bir şehir olan Svilengrad, üç devlet sınırının kesiştiği noktada benzersiz coğrafî konumuyla öne çıkmaktadır. Şehrin en uzun Bulgar nehri olan Meriç kıyısındaki iki kısmı, XVI. yüzyılın ilk çeyreğinden kalma ve günümüze kadar işlevini sürdüren zarif bir taş köprüyle birbirine bağlanmaktadır. Birkaç yüzyıl içinde ipek böcekçiliğinin çok önemli bir merkezi hâline gelen şehrin, adını ipekten alması tesadüf değildir. 1990'lı yılların başında ülkede yaşanan toplumsal, siyasî ve ekonomik değişimlerden sonra bu geleneksel geçim kaynağı azalmaya başlamış, günümüzde ise tamamen ortadan kalkmıştır. Kaprisli böceği yetiştirmenin bütün ayrıntıları, incelikleri, zorlukları ve sıkıntıları, Yordan Radiçkov'un "İpek Böceği" başlıklı harika hikâyesinde hayat bulmaktadır. Bu örnek edebiyatın, diğer birçok işlevinin yanı sıra, geleneğin arşivcisi, beşerî deneyimin koruyucusu rolünü de üstlenmekte olduğunu teyit etmektedir.



Ipekböceği yetiştiriciliği,
XX. yüzyılın 1930´lu yılları

Отглеждане на копринени буби,
30-те години на XX век

Но един ден, когато вече се е стигнало до края и остава само да се обере плодът на непосилния труд, откъм Стара планина се разразява силна буря, ръква дъжд, ужасните гръмове разтърсват къщата из основи. След като небето се сгромолясва отгоре ѝ като взривена каменоломна, нежната и тиха буболечка погива. Така, *„зародила се като Вселената или като идеите, едва ли не от нищото, от пазвите на жените“* (Радичков, 1983: 128), тя се превръща в нищо по време на бурята.

На няколко места в текста белетристът признава, че този спомен от детските години *„все по-натрапчиво се загнездява в съзнанието ми, чука като кълвач, не ме оставя на спокойствие“* (Радичков, 1983: 129). Затова в крайчеца на рамката на финалната картина, в която като във фотография застиват всички герои, той поставя и себе си – бос, остриган с ножица, загледан в здрачната къща. В разказа на много места се натъкваме на думи и изрази, които препращат към спомена, паметта, миналото: *„помня“*, *„доколкото си спомням...“*, *„какво търся в миналото...“*, *„помня, че когато отглеждахме копринени буби...“*, *„запомнил съм още как вуйчо...“*, *„помня, че когато бурята стихна...“ „много години изминаха оттогава...“*, *„този далечен спомен“* (Радичков, 1983: 125).

Струва ми се, че основното послание, което писателят внушава чрез разказа си, е обречеността и крехкостта на всяко човешко усилие, силната зависимост на венеца на природата от неведоми висши сили и стихии, над които няма власт: *„Бурята обаче никой не можеше да спре“* (Радичков, 1983: 129).

Вместо заключение

Град с дълбоко и богато историческо минало, Свиленград се отличава с неповторимото си географско разположение на пресечната точка на три държавни граници. Двете части на града по бреговете на Марица – най-дългата българска река, се свързват с изящен каменен мост от първата четвъртина на XVI век, който продължава да функционира до наши дни. В протежение на няколко столетия градчето се превръща в много важен център на копринарството, неслучайно от свилата получава и своето име. След обществено-политическите и икономическите промени в страната в началото на 90-те години на миналия век този традиционен поминък започва да запада, а днес вече е напълно изчезнал. Всички подробности и тънкости, трудности и изпитания при отглеждането на капризното насекомо оживяват в чудесния разказ „Копринената буба“ от сладкодумеца Йордан Радичков. Този пример е сетно потвърждение, че освен многото си други функции художествената литература изпълнява и ролята на архивар на традицията, на съхранител на човешкия опит.

Каупакça / Цитирана литература

Градът на коприната 2012: *Градът на коприната. История на Свиленград (1912 – 1944)*. Съст. Красимира Узунова, Свиленград: Общински исторически музей, 2012.

Маджаров 1968: Маджаров, М. *Спомени*, София: Български писател, 1968.

Маджаров 1995: Маджаров, М. На Божи гроб преди 60 години, с. 31 – 74 // *Книга за българските хаджии*, съст. Светла Гюрова, Надя Данова. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1995.

Дойков 1998: Пенков, И., В. Дойков. *Градовете на България*. София: Парнас, 1998.

YER:
HUHLA KÖYÜ

PROF. DR. HÜSEYİN MEVSİM

HUHLA: BULGAR EDEBİYATINDA BÜYÜK YERE SAHİP KÜÇÜK KÖY

Huhla

Huhla, Bulgaristan'ın güneydoğusunda, Meriç Vadisi'ne doğru alçalan Rodoplar'ın en doğu uzantılarında yer alan küçük bir köydür. İvaylovgrad yakınlarındaki köy, idarî bakımdan Haskovo İli'ne bağlı olup yaklaşık 300 m rakıma sahiptir. Köyün yakınından, üzerinde İvaylovgrad Barajı'nın inşa edildiği Arda Nehri akmaktadır. Aslında bu su havzası, adı geçen nehir boyunca kurulan üçüncü barajdır. Huhla'nın temellerinin ne zaman atıldığı kesin olarak bilinmemekle birlikte, bunun çok eski çağlara dayandığı tahmin edilmektedir. Çeşitli doğal afetler ve yangınlar, köy sakinlerini defalarca yer değiştirmeye ve yerleşimi farklı noktalarda yeniden inşa etmeye zorlamıştır. Günümüzde Huhla'da sürekli, büyük çoğunluğu ileri yaşta olan yaklaşık 30 kişi yaşamaktadır.

Yunanistan ve Türkiye sınırlarına oldukça yakın konumdaki köyden açık havada Edirne çıplak gözle görülebilmektedir.

Tarım arazisinin azlığı ve verimsizliği, geçimini sağlamak için köy halkını farklı iş alanlarına yönelmeye zorlamıştır. XX. yüzyılın başlarından itibaren köy sakinlerinin tanıştıkları tütün yetiştiriciliği hızla başlıca geçim kaynağı hâline gelmiştir. Çalışkan köy halkı, ipek böceği yetiştiriciliğiyle de uğraşarak kendine yeni bir meslek edinmiştir. Geçtiğimiz yüzyılda ise erkekler için başlıca geçim kaynağı odun kömürü üretimi olmuştur. Üstün emek ve sabırla üretilen kömür, özellikle Edirne ve İstanbul gibi şehirlerde büyük talep görmüştür. 15 yaş üzerindeki bütün gençler, yetişkinlere odun kömürü üretiminde yardım etmiştir. Genellikle üretim, tüketicilere en yakın noktalarda yapılmıştır.

Köyün üst kısmındaki İlinden Tepesi'ne, M.Ö. XII. yüzyıla tarihlenen antik bir Trak tapınağının temelleri üzerine günümüzde bir kilise inşa edilmiştir. Köyün birkaç kilometre uzağında ise, arkeologlar tarafından antik Rodostitsa Kalesi'yle özdeşleştirilen bir kalenin kalıntıları bulunmaktadır.

Радичков 1983: Радичков, Й. *Нежната спирала*, София: Български писател, 1983.

Теплов 1877: Теплов, Вл. *Адрианополь в 1874 г. Из Воспоминаний путешественника*. С.-Петербург.

Тодорова 2012: Тодорова, Ж. Копринарството – съдба и поминък на града, с. 114 – 142 // *Градът на коприната. История на Свиленград (1912–1944)*. Свиленград: Общински исторически музей, 2012.

Узунова 2012: Узунова, Кр. Стопанско развитие на Свиленград, с. 37 – 92 // *Градът на коприната. История на Свиленград (1912–1944)*. Свиленград: Общински исторически музей, 2012.

Halaçoğlu 1993: Halaçoğlu, Y. „Cisr-i Mustafa Paşa“ maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı*, *İslam Ansiklopedisi*, 8. Cilt, İstanbul, 1993.

ТОПОС: СЕЛО ХУХЛА

ПРОФ. Д-Р ХЮСЕИН МЕВСИМ

ХУХЛА: МАЛКОТО СЕЛО С ГОЛЯМО МЯСТО В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Преводачи: Бетюл Озар, проф. д-р Хюсеин Мевсим

Хухла

Хухла е малко село, разположено в крайната югоизточна част на България, в най-източните разклонения на Родопите, които се снижават към долината на Марица. То се намира близо до Ивайловград, административно спада към Област Хасково, на около 300 метра надморска височина. В близост до селото тече Арда, по която е изграден язовир „Ивайловград“, третото поред изкуствено водохранилище по тази река. Няма точна информация за това кога е основано селото, но се предполага, че историята му датира от дълбока древност. Различни природни бедствия и пожари са принуждавали жителите му да го местят няколко пъти и да го изграждат отново на друго място. Днес в Хухла живеят постоянно около 30 души, повечето от които са в напреднала възраст.

Селото е разположено съвсем близо до границите с Гърция и Турция, а при ясно време с просто око може да се види Одрин.

Малкото количество и не особено плодородна земя кара жителите на селото да търсят препитание в други поминъци. От началото на XX век местните хора се запознават с нова култура – тютюна, който бързо се превръща в основен поминък за препитание. Трудолюбивите жители на селото се занимават и с отглеждане на копринени буби, което става нов занаят за тях. През изминалия век в основен поминък на мъжете се превръща производството на дървени въглища. Получените с тежък и упорит труд въглища се търсят особено в градове като Одрин и Истанбул. Всички младежи над 15-годишна възраст помагат на възрастните в производството на дървени въглища. Най-често те се произвеждат близо до местата, където се намират потребителите им.

В горната част на селото, на връх Илинден, върху основите на древно тракийско светилище от XII век пр.н.е. днес е изградена църква. На няколко километра от селото се намират останки от крепост, която според археолозите може да се идентифицира с древната твърдина Родостица.

Her ne kadar Anastas Primovski köyün adının kömür üretimiyle bağlantılı olduğunu ileri sürse de (Taşkova, 2021/2022: 180), son yıllarda, adın Eski Yunancadan türediği ve *çağlayan kaynak* anlamına geldiği görüşü daha yaygın kabul görmektedir. Komşu köylerden bazılarında Katolik inancına mensup nüfus da bulunmaktadır.

Son çeyrek yüzyılda, her sonbahar köyde "Huhla'nın Gizemleri" adında bir kültür ve sanat festivali düzenlenmektedir. Köyün tepesinde bilimsel olarak doğrulanmış güçlü biyoenerji ve manyetik akımların varlığı, zengin doğal, tarihî ve arkeolojik miras, otantik halk âdetleri ve gelenekleriyle birleşerek Huhla'yı gerçekten gizemli bir yer hâline getirmektedir. Köyün canlılığını korumak ve manevî mirasını daha geniş bir kitleye tanıtmak amacıyla düzenlenen festival, yıllar içinde bir kültürel ve sanatsal etkinliğe dönüşmüştür. Festival, coşku ve neşe dolu bir atmosferde geçmektedir. Etkinliğin temellerini atan ve yıllar içinde ana itici gücüne dönüşen kişi, gazeteci kökenli yazar İvan Bunkov olmuştur. Genellikle sonbaharın başlarında, eylül ayının sonlarına doğru düzenlenen festival üç gün sürmektedir. Türkiye'den ve Yunanistan'dan davet edilen sanatçılarla birlikte ülkeden katılan sanatçılar sayesinde oldukça zengin bir program hazırlanmaktadır. Program kapsamında yenilenen halk kütüphanesinde sergiler düzenlenmekte, bölgede yürütülen arkeolojik kazıların sonuçları tanıtılmakta, yeni yayımlanan kitaplar üzerine sohbetler yapılmakta ve konser, gösteri gibi çeşitli etkinlikler gerçekleştirilmektedir.

Her yıl festival kapsamında "Huhla'nın Onursal Köylüsü" ödülü verilmektedir. Bu ödül, dağ patikalarında yürümekten delinmiş ve üzerine dünya yerküresi yerleştirilmiş bronz çarıktan oluşan bir heykel şeklindedir. Özgün ödülün sahipleri arasında şairler Petır Vasilev, İvaylo Balabanov ve Boyko Lambovski de bulunmaktadır. Kültür festivali kapsamında farklı akademik kurumlardan bilim insanları ve araştırmacılar, Doğu Rodoplar'ın ve dolayısıyla Huhla'nın yakın ve uzak geçmişiyle ilgili konferanslar ve seminerler sunmaktadır.

Edebiyat tarihi açısından, bu kuş uçmaz kervan geçmez küçük köyü eşsiz kılan özellik, Petır Vasilev, İvaylo Balabanov ve İvan Bunkov gibi çağdaş Bulgar edebiyatının üç önemli temsilcisinin burada doğmuş olmasında yatmaktadır. Çok sayıda şiir ve hikâye kitabına imza atmış olan bu iki şair ve bir yazar, özellikle Bulgaristan Halk Cumhuriyeti döneminde etkili bir edebiyat kurumu kimliğini taşıyan Bulgar Yazarlar Birliği üyeliğine kabul edilmişlerdir.

Petır Vasilev

1937'de dünyaya gelen Petır Vasilev, İvaylovgrad'da lise eğitimini tamamladıktan sonra (1955), Haskovo Pedagoji Enstitüsü'nde ön lisans öğrenimi görmüştür (1958). Sofya Üniversitesi'nde Bulgar Dili ve Edebiyatı dalından mezun olmasının (1965) ardından iki yıl süreyle gazetecilik eğitimi almıştır (1968).

Çalışma hayatına memleketinde yaptığı öğretmenlikle (1958–1960) başlamış, Kırcaali'de yayımlanan Nov Jivot gazetesinde gazeteci olarak sürdürmüş, uzun yıllar anılan gazetenin genel yayın yönetmeni yardımcılığı görevini üstlenmiştir (1961–1974). Kırcaali'de kültür ve sanat alanında çalışan insanların yer aldığı kulübün kurulmasına öncülük etmiş ve başkanlığını yürütmüştür (1974). Böylelikle, bölgede onlarca genç yeteneğin keşfedilmesinde ve önlerinin açılmasında büyük rol oynamıştır (Reçnik na bılgarskata literatura, III, 1982: 669). Daha sonra Haskovo'ya yerleşen Petır Vasilev, burada uzun yıllar Yug adındaki edebiyat almanağının genel yayın yönetmeni yardımcılığını yapmış, bunun yanı sıra Edebiyat Müzesi müdürlüğü ve Yazarlar Topluluğu başkanlığını yürütmüştür. Hayata veda ettiği 2020'ye kadar Haskovo'da yaşamış ve edebî faaliyetlerini burada sürdürmüştür.

Според Анастас Примовски името на селото е свързано с въглищарството (Ташкова, 2021/2022: 180), но през последните години надделява мнението, че то произхожда от старогръцки и означава *клокочещ извор*. В някои от съседните села населението изповядва католицизма.

През последния четвърт век всяка есен в селото се провежда културен фестивал под името „Мистериите на Хухла“. Наличието на научно потвърдени силни биоенергийни и магнитни потоци около върха над селото, както и богатото природно, историческо и археологическо наследство, в съчетание с автентичните народни обичаи и традиции, превръщат Хухла действително в мистериозно място. За да се поддържа живо селото и за да се популяризира неговото духовно наследство сред по-широка аудитория, фестивалът се превръща в културно-артистично събитие, което протича в атмосфера на празничност и веселие. Инициатор и основен двигател на събитието през годините е писателят и журналистът Иван Бунков. Обикновено то се организира в началото на есента, към края на месец септември и продължава три дни. С участието на поканени артисти от страната, както и от съседните Турция и Гърция се подготвя богата програма, която включва уреждане на изложби в обновеното читалище, представяне на резултатите от провеждащите се археологически разкопки в околността, презентиране на новоиздадени книги, организиране на концерти и др. Всяка година се връчва наградата „Почетен селянин на Хухла“. Призът представлява статуетка на бронзов цървул, пробит от ходене по планинските пътеки, на чийто връх е поставено земното кълбо. Сред лауреатите на приза са поетите Петър Василев, Ивайло Балабанов, Бойко Ламбовски и др. По време на културния фестивал учени и изследователи от различни учебни заведения изнасят доклади и беседи за близкото или далечното минало на Източните Родопи, където се намира и село Хухла.

От наша гледна точка най-забележителната особеност на това селце, сякаш забравено и от царя, и от Бога, е, че в него са родени трима значими представители на съвременната българска литература: поетите Петър Василев и Ивайло Блабанов и белетристът Иван Бунков. И тримата автори, издали множество стихосбирки и сборници с разкази, са приети за членове на Съюза на българските писатели – влиятелна литературна институция в годините на Народна република България.

Петър Василев

Петър Василев е роден през 1937 година. Завършва гимназия в Ивайловград (1955), полувисш педагогически институт в Хасково (1958) и специалност „Българска филология“ в Софийския университет (1965). По-късно специализира две години журналистика (1968).

Работи като учител в родния си край (1958 – 1960), а след това като журналист във в. „Нов живот“, в Кърджали. Дълги години е заместник-главен редактор на изданието (1961 – 1971). Учредява и оглавява Клуба на културните дейци в града (1974), с голяма заслуга за откриването на десетки млади дарования от областта (Речник на българската литература, 3, 1982: 669). По-късно се установява в Хасково, където дълги години работи като заместник-главен редактор на литературния алманах „Юг“, а в последствие – директор на Литературния музей и председател на местното Дружество на писателите. До края на живота си през 2020 година живее и твори в Хасково.

Şiire duyduğu yakın ilgi lise yıllarında depreşmiş, kaleme aldığı ilk şiirler birkaç yıl içinde edebiyat dergilerinde kendine yer edinmiş ve gerek edebiyat çevreleri, gerekse okurlar nezdinde olumlu karşılanmıştır. 26 yaşındayken ilk şiir kitabı yayımlanmış (1963), yıllar içinde farklı yayınevlerinden 20'ye yakın eseri okurla buluşmuştur.

Petır Vasilev, Kırcaali bölgesinden Bulgar Yazarlar Birliği üyeliğine kabul edilen ilk edebiyat insanı olmuştur.

Şair Petır Vasilev her şeyden önce içten ve itiraf niteliğindeki lirik şiirleriyle tanınmış ve sevilmiştir. Şiirlerinde ve manzum eserlerinde toplumun ve insanlığın önünde duran ve çözüm bekleyen güncel meseleleri işlemiştir. İki karşıt askerî ve ideolojik blokun gerilimli yıllarında onun dizeleri, dünya barışının korunması bağlamında bir çağrıya dönüşmüş, her türlü çatışmaya, kan dökülmesine ve savaşa kesin bir "Hayır!" nidası olarak yükselmiştir. Petır Vasilev, hayatın bütün güzelliğinin ve anlamının sevgide ve ilham verici, yaratıcı insan emeğinde gizli olduğuna inanmıştır. Şiirleriyle bu inancını yüksek sesle haykırmış ve bunun izlenmesi gereken tek yol olduğu mesajını vermiştir. 1989 sonrası toplumsal çalkantılar ve değişimlerin getirdiği çözülme ve karmaşa, ülkenin ve dünyanın geleceğine dair umutlarını ve hayallerini yerle bir etmenin yanı sıra onu yanılsamalarıyla yüzleşmeye zorlamıştır. Ulusal ve uluslararası birçok ödüle layık görülen şairin şiirleri çok sayıda yabancı dile çevrilmiştir.

Petır Vasilev'e olağanüstü popülerlik kazandıran şiiri, üç dörtlükten oluşan "Miras" ("İki şeftali ve iki kiraz diktim...") olmuştur. Mitko Şterev tarafından bestelenip düzenlenen şiir, Diana Express topluluğunun repertuarına girerek birkaç kuşağın favori müzik parçasına dönüşmüştür. Öyle ki şair bir noktadan sonra, kendisiyle adeta özdeş hâle gelen ve bunca popülerlik kazandıran şiirden "rahatsızlık" duymaya başlamıştır. Şairin vefat haberi de yerel ve ulusal basında "Miras" Şiirinin Şairi Aramızdan Ayrıldı" şeklinde duyurulmuştur. Bu şiirin içeriğini kısaca özetlemek gerekirse; günlerini amaçsızca dolaşarak geçiren şiir kahramanı *("oraya buraya savruldum"*), birden "Benden geriye ne kalacak? Geleceğe ne bırakacağım?" gibi varoluşsal sorularla karşı karşıya kalır. Bu soruya cevaben, iki şeftali ve iki kiraz ağacı dikmeye karar verir. Böylece hayatın geçiciliğini alt etmeyi umar. Şeftalilerin ve kirazların kendisinden sonra da meyve vermeye devam edeceği inancıyla, insan olarak üstüne düşen görevi yerine getirdiği hissine kapılır. *"Şimdi farklıyım, her ne kadar aynı o ben olsam da"* diyerek iç dünyasına tercüman olur:

Bana fanilikten dem vurmayın,
zira ezelden günahkâr olan bu âlemde,
benden miras olarak
iki şeftali ve iki kiraz kalacak.

Huhlalı şair, klasik şiir anlayışına olan bağlılığını sonuna kadar korumuştur. Uyak düzenindeki özgün buluşları, şiirine müzikalite ve ritim kazandırmıştır. Petır Vasilev, Doğu Rodoplar'ın manevi kalkınmasına da yadsınamaz katkı sağlamıştır.

İvaylo Balabanov

İvaylo Balabanov, Huhla'dan dünyaya açılan ve hayattayken çağdaş Bulgar şiirinde kendine yer edinmeyi başaran ikinci şairdir. 1945 yılında doğan İvaylo Balabanov, İvaylovgrad'da teknik okuldan mezun olduktan sonra yıllarca Kremikovtsi, İvaylovgrad Barajı ve Karayolları bünyesindeki şantiyelerde alın teri dökmüştür. Uzun yıllar Haskovo'da yaşadıktan sonra Türkiye ve Yunanistan sınırında konumlu Svilengrad'a yerleşmiştir. Doğduğu köyde hayata gözlerini yummuştur (2021).

Първите си опити в поезията прави още като ученик в гимназията. Няколко години по-късно стихотворенията на младия поет намират добър прием в литературната периодика, харесват се от читателите. 26-годишен, той издава първата си стихосбирка, която е озаглавена „Бригадирът и летният дъжд" (1963).

През годините издава двадесетина книги с поезия в различни издателства. Петър Василев е първият литературен деятел от кърджалийския край, избран за член на Съюза на българските писатели.

Поетът Петър Василев е познат и обикнат най-вече с дълбоко изповедната си лирика. В стиховете и поемите му намират израз злободневните проблеми на обществото и човечеството. В годините на напрегнатата конфронтация между двата противоборстващи военно-идеологически блока неговата поезия се превръща в призив за опазване на световния мир – тя е категорично „Не!" на всякакъв вид конфликти, кръвопролития и войни. Петър Василев вярва, че цялата красота и смисъл на живота се крие в любовта и в съзидателния, вдъхновяващ човешки труд. Чрез поезията той внушава убеждението си, че това е единственият път, който трябва да се следва. Разпадът и хаосът, породени от обществените сътресения и промени след 1989 година, разбиват надеждите и мечтите му за бъдещето на страната и света, принуждават го да се прости със своите илюзии. Удостоен е с множество национални и международни награди, а стиховете му са преведени на редица чужди езици.

Невероятна популярност му донася стихотворението от три четиристишия „Наследство" („Две праскови посях и две череши..."), което Митко Щерев композира и аранжира. То влиза в репертоара на групата „Диана експрес", за да се превърне в любим музикален хит на вече няколко поколения. Стига се дотам, че поетът започва да се „дразни" от популярността, която му спечелва то. Новината за смъртта на поета през март 2020 година местните и националните медии съобщават със следното заглавие: „Напусна ни авторът на „Наследство". Ако трябва с няколко думи да се обобщи въпросното стихотворение, лирическият герой, прекарващ дните си в безцелно скитане (*„понеже се пилях насам-натам"*), изведнъж се изправя пред екзистенциалния въпрос „Какво ще остане от мен? Какво ще оставя за бъдещето?". Като отговор решава да посади две праскови и две череши, за да надмогне тленността на живота. С убеждението, че прасковите и черешите ще продължат да дават плодове и след него, той изпитва удовлетворение от изпълнената човешка мисия. *„Сега съм друг, макар един и същ"*, изповядва той:

Какво ще ми говорите за тлен,
щом този свят от памтивека грешен,
ще наследи от мене подир мен
две праскови и две череши.

Поетът от Хухла остава верен докрай на разбирането си за класическия стих, който владее в съвършенство. Оригиналните римни решения придават музикалност и ритмичност на стиха му. Значим остава и приносът му за духовното израстване на региона на Източните Родопи.

Ивайло Балабанов

Ивайло Балабанов е вторият поет от Хухла, който още приживе оставя име в съвременната българска поезия. Роден през 1945 година, след завършване на техникум в Ивайловград той години наред работи по строителните обекти в Кремиковци, язовир „Ивайловград" и Пътно строителство. Дълги години живее в Хасково, впоследствие се установява в Свиленград, разположен на границата с Турция и Гърция. В 2021 година умира в родното си село.

İlk kez yerel gazetelerde yayımlanan şiirlerine, çok geçmeden önemli edebiyat dergilerinde de yer verilmiştir. "Bir Yıldıza Bakakalmak" (1979) başlıklı ilk şiir kitabını, "Cırcır Böceğine Pranga" (1984), "Parola: Aşk" (1988), "Yıllanmış Şarap Üzerine Türküler" (2003) gibi eserleri takip etmiştir. Şiiri hakkında, *"Rodop Dağları'nın, toprağın ve vatanın kokusunu taşır"* (Adalı, 2013: 26) değerlendirmesinde bulunulmuştur. Dizelerini Türkçeye aktaran çevirmen ise İvaylo Balabanov'un şiirinin, *"zekâ fışkıran sözlü halk ürünleri denli bilgelik yüklü, yanık halk türküleri denli melodik, hareketli halk oyunları gibi kıvrak ve göz alıcı, halk giysileri denli rengârenk olduğunu"* (Atasoy, 2014: 469) öne sürmüştür. İvaylo Balabanov'un şiirlerinde en sık aşk ve vatan sevgisi konuları işlenmekte; bu dizelerde aşk, hayatın itici gücü ve varoluşun tek anlamı olarak öne çıkmaktadır. Kadın güzelliğinin yüceltilmesi de şiirlerinde önemli yer tutmaktadır ("Yağmur Altında Bir Kadın").

Bu bağlamda, şairin sağlığında klasikleşen ve en etkileyici eserlerinden biri kabul edilen "Gözler" ("Beyaz Şallı Kadın") başlıklı şiir geniş çapta tanınmaktadır. Beş dörtlükten oluşan bu şiirde, klasik şiir kurallarına sıkı sıkıya bağlı kalınmış, eser tamamen karşıtlıklar üzerine yapılandırılmıştır. Başlıca lirik kahramanlar, aslında karı–koca olan kadın ve erkek, birbirine karşıt imgelerle betimlenmiştir. Kadının baskın simgesi beyaz renktir; tepeden tırnağa beyaz içinde tasvir edilmenin yanı sıra en belirgin özelliği olan beyaz şal, beş dörtlüğün dördünde tekrar edilmiştir: *"beyaz şallı kadın", "beyaz şallı kadın", "beyaz şalla", "beyaz şallı kadın"*. Buna karşılık, erkek tamamen siyaha büründürülmüş, *"küçük siyah kalpli herif"*, *"kara iblis"* olarak tanımlanmıştır.

Doğrudan bu betimlemelerin yanı sıra, ek niteliklerde de kadın ve erkek beyaz ve siyah renklerle karşıtlık içinde sunulmuştur. Kadının güzelliği beyaz olup beyaz bir martıya benzetilmiştir; ayrıca, elleri de beyazdır ve *"beyaz hava tepecikleri"* üzerinde yürürmüş gibi tasvir edilmiştir. Buna karşılık erkek, siyahı doğuştan temsil eden kargaya benzetilmiştir. Kadın ve erkek arasındaki bu zıtlık, yalnızca renklerle değil, içe dönüklük ve dışa dönüklük seviyesinde de ifadesini bulmuştur. Kadının ruh hâli, narin çiçek açmayla ve çiçeğe bürünmeyle tasvir edilmiştir; o, çiçek açan elma ağaçlarının kokusunu yaymaktadır etrafına. Buna karşılık erkek fiziksel değil, manevi bir körlük içinde gösterilmiştir. O, *"kör gözlü", "kör", "asık suratlı", "meşgul ve yalnız", "gözlerinde sanki diken var"* gibi ifadelerle tanımlanmıştır; bütün bunlar onun içine kapanıklığının, sadece eşinin güzelliğine değil, bütün dünyaya karşı sergilediği duyarsızlığının göstergesi olarak verilmiştir. O, kapalı ve karanlık cebinde *"madenî paralarını ısıtmayı"* tercih etmektedir.

Bu bağlamda, şiirde ışık ve karanlık, aydınlık ve gölge arasındaki zıtlık da belirginleşir; erkeğin kör gözleri karanlığa "açık" iken, kadın ışıklar içinde, adeta bir parıltı hâlindedir.

Son dörtlükte karşıtlık oluşturan ifadelerden *"efendi"* ve *"ırgat"* da dikkat çekicidir. Lirik anlatıcı, aşkın ırgatı olarak kalmayı tercih etmekte ve Tanrı'ya, beyaz şallı kadının geçtiği sırada, gözlerini çıkarıp ona vermesi için yakarmaktadır. Şair, bu iki temel rengi karşı karşıya getirerek güçlü bir sanatsal etki yaratmış ve antitez yoluyla şiirin tezini pekiştirmiştir.

Bulunduğumuz coğrafî bölgenin yeşil tütünün ve kara katranın diyarı olduğunu unutmayalım. Yerli halkın geçim kaynağı, ekmeği ve tuzu, zehri ve panzehri olan tütün bitkisi, İvaylo Balabanov'un şiirlerinde sıkça kendine yer bulmaktadır. Buna örnek olarak, eşine ithaf ettiği "El" adlı şiir gösterilebilir:

За първи път стиховете му са публикувани в местните вестници, а по-късно те намират място в специализираната литературна периодика. Дебютната му стихосбирка „Да се загледаш в звезда“ (1979) е последвана от десетина книги с лирика, сред които се открояват „Окова за щурец“ (1984), „Парола „Любов“ (1988), „Песни за старо вино“ (2003) и др. Приема се, че *„стиховете му миришат на Родопите, на пръст, на родина“* (Адалъ, 2013: 26).

„Неговата поезия е мъдра като умотворенията на народа, мелодична е като звучните песни на народа, игрива е като кръшните хора на народа, многобагрена е като пъстрите носии на народа“ (Атасой, 2014: 469), така характеризира стихотворенията му преводачът му на турски език. Любовта и родолюбието са сред най-често засяганите теми в поезията на Ивайло Балабанов. В неговите строфи се срещат мотивите за любовта като движещата сила на живота и единственият му смисъл, за възхвалата на женската красота („Жена в дъжд“).

В тази връзка широко известното стихотворение „Очи“ (познато и със заглавието „Жената с белия шал“) е сред най-въздействащите, превърнало се в класика още приживе на поета. То се състои от пет четиристишия, в които авторът се придържа строго към правилата на класическото стихосложение. Може да се каже, че то е изградено на принципа на противопоставянето, на антитезата. Главните лирически герои в лицето на мъжа и жената (впрочем съпруг и съпруга) са представени антонимично. Докато доминантният маркер на жената е белият цвят – тя е обляна изцяло в бяло, най-съществения ѝ отличителен белег представлява белият шал, израз, на който се натъкваме четири пъти в петте четиристишия (съответно *„жената с белия шал“*, *„жената с белия шал“*, *„с белия шал“*, *„жената с белия шал“*), мъжът е натоварен изцяло в черно. Той е *„с малка черна душа“*, припознат е като *„дяволът черен“*.

Освен приведените преки позовавания, и в допълващите си характеристики жената и мъжът са „оцветени“ в бяло и черно. Красотата на жената е бяла, тя е сравнена с бяла чайка, ръката ѝ е бяла, когато върви, сякаш *„стъпва по бели въздушни хълмчета“*, докато той е гарван, априори носещ черния цвят. Мъжът и жената са противопоставени, поляризирани и на равнище екстровертност и интровертност. Нейното състояние е определено като нежен цъфтеж (разпукване, отваряне на цветчетата, проглеждане), тя разнася със себе си ухание на цъфнали ябълки, докато мъжът страда от слепота – не физическа, а душевна. Той е *„със слепи очи“*, *„сляп“*, *„начумерен“*, *„улисан и сам“*, *„има в очите си трънчета“* – всичко това са признаци на неговата затвореност, и то не само към красотата на жена си, а въобще към целия свят. Той предпочита да *„топли стотинките“* в затвореното и тъмно пространство на джоба си.

В тази връзка може да се обособи и противопоставеност на равнище светлина и тъмнина, светло и тъмно; неговите слепи очи са „отворени“ към тъмното, докато тя е в сияние, феерия.

Антонимично прозвучават и изразите *„брачен стопанин“* и *„любовен ратай“* в последното четиристишие. Лирическият говорител, предпочел да остане любовен ратай, отправя молба към Господа да извади очите му и да ги даде на брачния стопанин, когато жената минава с белия шал. Така с противопоставянето на двата основни цвята поетът постига силно художествено внушение, чрез антитезата потвърждава тезата си.

Нека да не се забравя, че се намираме в царството на зеления тютюн, на черния катран. Тютюнът, който е основният поминък, хлябът и солта, острова и противоотровата на местното население, често се прокрадва в стиховете на Ивайло Балабанов. За пример ще приведа стихотворението „Ръка“, с посвещение на жена му:

Romanlara konu olmaz bu.
Şiirle bile anlatılmaz.
Ben seni tangoya davet etmedim,
bir kadeh şarap da içmedik.

Dudaklarımla benim hayalim
olduğunu fısıldamadım usulca,
loş disko köşelerinde
elini hiç tutmadım.

Ama yağmurlu bir günde,
ıslak tütünlerin içinde
bizi bir araya getirdi kader.
İki telden tek bir ses yankılandı.

Katranlı parmaklarımız
bir elde kenetlendi.
İşte, böyle mutsuz ve mutlu,
hâlâ birlikte yaşıyoruz.

İvan Bunkov

İvan Bunkov, 1950 yılında doğmuş, orta öğrenimini Plovdiv'de, yükseköğrenimini ise Sofya Üniversitesi'nde Bulgar Dili ve Edebiyatı ve Felsefe dallarında tamamlamıştır. Ayrıca, gazetecilik alanında eğitim almıştır. Kırcaali'de yayımlanan Nov Jivot gazetesinde çalışmaya başlamış (1975), uzun yıllar kültür ve sanat sayfasının editörlüğünü üstlenmiştir. Bulgar Gazeteciler Birliği ve Bulgar Yazarlar Birliği üyeliğine kabul edilmiştir. 1990'da, Doğu Rodoplar'ın en büyük günlük gazetesi olduğu kabul edilen Nov Jivot'un sahibi ve genel yayın yönetmeni olmuştur. Kurmuş olduğu yayınevinde Rodoplar'la ilgili kitaplar yayımlanmaktadır.

İvan Bunkov'un ilk kitabı olan "Beş Parmak İçin Gayda" (1979) başlıklı hikâye derlemesi hakkında kaleme aldığı önsözde, ünlü yazar Nikolay Haytov, genç kalemdaşının anlatımındaki gücün ve cazibenin, kabartmalı desenle karşılaştırdığı tasvirlerde ve derinlerde saklı dramatiklikte yattığını belirtmektedir. Şöyle ki İvan Bunkov'un hikâyelerinde *"çatışmalar, hayatın sıradan ve sakin yüzeyinin altında, insan ruhunun derinliklerinde meydana gelir ve yaşanır. Çoğu zaman bu çatışmalar yalnızca ima edilir, (…), tek bir replikle ifade edilir, ama en önemli husus, bize dokunmuş olmalarında yatar.*

Genç yazarın eserlerindeki bu küçük, ama derin dokunuşlar yağmur damlaları gibidir. Damlalar birer birer, üst üste düşer ve bir bakmışsın, yazarın gündelik olayları anlatırken fark ettirmeden sana hissettirdiği duygularla tamamen ıslanmışsın" (Haytov, 1983). Ünlü yazar, İvan Bunkov'un anlatımının en değerli özelliklerinden birinin, *"canlı, imge yüklü kelimeler ve kelime öbekleriyle betimleme yeteneği"* olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca, genç meslektaşının hikâyelerindeki kahramanların *"doğru zamana ve mekâna yerleştirildiği ve üzerlerinde Kırcaali'nin kavurucu güney ikliminin izini taşıdıkları"* belirtilmektedir. Böylelikle, *"ulusal edebiyatımızda, ülkemizin bu güzel bölgesindeki insanların hayat tarzı, düşünce biçimi ve insanî arzuları daha görünür hâle gelir"* (Tahir, 2020: 13).

Yazarın hikâyelerinde, kırsal kesimde zor koşullar altında geçim mücadelesi veren insanların hayatı canlandırılmaktadır. Bu mücadelenin, taştan ekmek çıkarmaya eşdeğer olduğu söylenebilir. Kuşak çatışmaları, başka bir deyişle babalarla oğullar arasındaki dünya görüşü farklılıkları ("Bir Sepet Tütün" hikâyesinde olduğu gibi), doğayla barışık yaşamayı bilen emekçi köylülerin gündelik hayatları ve daha pek çok konu işlenmektedir.

Това не става за романи.
Не се описва даже в стих.
Аз на танго не те поканих,
ни чаша вино с теб изпих.

Не съм шептял със устни меки,
че ти си моят идеал
и в разни тъмни дискотеки
ръката ти не съм държал.

Тогава в мокрите тютюни
ни сбра един дъждовен час.
И звън от две съзвучни струни
премина плахо между нас.

А пръстите ни катранливи
се слепнаха в една ръка.
И тъй: нещастни и щастливи
живеем с тебе досега.

Иван Бунков

Иван Бунков е роден в 1950 година. Средно образование завършва в Пловдив, а висше – българска филология и философия в Софийския университет; специализира следдипломна квалификация по журналистика. През 1975 година започва работа във в. „Нов живот“ в Кърджали, дългогодишен редактор в отдел „Култура“. Приет е за член на Съюза на българските журналисти и на Съюза на българските писатели. От 1990 година става собственик и главен редактор на „Нов живот“, смятан за най-големия всекидневник в Източните Родопи. Основава издателство, в което се издават книги, свързани тематично с родопската област.

Първата книга на Иван Бунков – сборникът с разкази „Гайда за пет пръста“ (1979) – е предговорена от известния писател Николай Хайтов. който открива силата и чара на повествованието в релефния рисунък на авторовото перо и „подмолния“ драматизъм, където *„сблъсъците стават под привидно спокойната, делничната повърхност на живота, дълбоко в човешката душа. Най-често тези сблъсъци са само загатнати (...) В една само реплика, но по-важното е, че са ни докоснали.*

Тези малки, но трепетни докосвания у Бунков са като дъжда: капка по капка, капка върху капка и ето те напоен от чувството, което авторът мимоходом, докато ти разправя разни делнични работи, е успял да ти внуши“ (Хайтов, 1983). Като ценно качество на автора като разказвач се изтъква умението му да *„изобразява с помощта на сочни, образни слова и словосъчетания*“. Известният писател посочва като достойнство в разказите на младия си събрат по перо и това, че героите му са *„точно разположени по време и място и носят върху себе си печата на знойния кърджалийски юг*“. По такъв начин *„В националната литература става по-познат битът, начинът на мислене и човешките стремежи на хората от този прекрасен район на страната ни*“ (Тахир, 2020: 13).

В разказите на автора оживяват теми като упоритата борба за препитанието при трудните селски условия, където хлябът се „вади от камък“; сблъсъкът между поколенията – бащи и синове, и на възгледите им за живота и света („Кош тютюн“); умението на отрудените хора да живеят в мир и хармония с природата и др.

İvan Bunkov'un,, seçtiği kahramanların iç dünyasını, duygu ve deneyimlerini sade, ama etkileyici edebî araçlarla aktarmayı tercih ettiği, uzun betimlemelerden veya gereksiz söz süslemelerinden kaçındığı görülmektedir. Tütün yetiştiriciliğinin zorluğu İvan Bunkov'un hikâyelerinde yer yer karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, "İlk Gün" adlı hikâyede, bu bitkinin yetiştirilmesi sırasında sarf edilen bütün fiziksel çabalar anlatılmaktadır. Günler ve geceler birbirine karışmakta, gözlerden uyku akmaktadır:

> *Annem beni uyandırınca, "Neden bu kadar erken kaldırıyorsun?" diye kızıyorum. "Hadi evladım, herkes ayakta!" "Ama ben daha az önce yatmıştım!" "Sana öyle geliyor, saat 3 oldu. Her şey hazır! (...) Bugün toplanacak çok tütün var", diye duyuyorum. "Harmişta'daki tütün sarkmış, Padini'deki yanmış, Tsırvenitsi'deki ise alev alev… Kalk evladım, kalk." O an tütün tarlasına gideceğimi fark ediyorum. Hava karanlık, tütün ıslak… Uykulu gözlerle katran kokulu giysilerimize uzanıyor, saçlarımızı örtüyoruz. (...) Ay ışığında sıraları buluyoruz. İlk yaprakları koparıyor ve sırılsıklam oluyoruz. Tütün kırılgan, yapraklar çıtırdıyor, ama biz uykusuzluktan bitap düşmüş hâlde annemize yalvarıyoruz: "N'olur, şu sırada biraz kestirelim…" Üşüyerek sıraların arasına sokuluyoruz. Burunlarımız akıyor, ama ellerimiz katranlı olduğu için silemiyoruz, sadece burnumuzu çekiyoruz. (...) Gün doğmadan hava daha da soğuyor. Ardından gökyüzü kızarıyor ve güneş İlinden'den yükseliyor. Bir süre sonra başlarımızdan duman tütmeye başlıyor. Katranlı giysilerden ve sepetlerden de buhar yükseliyor. (...) Güneş yakıp kavuruyor. Kalkıyoruz ve yeniden tütün topluyoruz. Güneşin altında, katran kokusundan midemiz bulanıyor. Tütün sarkıyor. Gittikçe daha sık belimizi doğrultup ellerimizi ovuşturuyoruz"* (Bunkov, 1983).

Sonraki yıllarda İvan Bunkov, "Ş-ş-ş-t, Yağmur Yağıyor" (1996) adlı uzun hikâye kitabını yayımlamıştır. Yazarın edebiyat dergilerinde yayımlanan son hikâyelerinin büyük çoğunluğu –örneğin "Odysseus", "Yarın İçin" ve "Hora"– komşu Yunanistan'a yaptığı seyahatlerden, oradaki gelenekleri, günlük hayatı ve kültürü "keşfetmesi" sonucunda doğmuştur. Bundan birkaç on yıl önce ulaşılamaz görünen bu yakın, ama bir o kadar erişilmez ülkenin kuzeyiyle Bulgar güneyinin buluşmasında, yazar keskin gözlem yeteneğiyle benzerlikleri ve farklılıkları yakalamaya çalışmış, sıradan insanların karakterlerini ve davranışlarını incelemiş, konuşmalarını dinlemiş, giyim kuşama dikkatle bakmış ve nihayetinde büyük farklar olmadığını keşfetmiştir.

Anılan hikâyelerde belirgin şekilde, Bulgar edebiyatının geneli ele alındığında kendine pek yer bulamadığı görülen Akdeniz ruhu ve esintisi hissedilmektedir. Ayrıca, hikâyelerin yapısında türler arası geçişler gözlemlenmekte, röportaj ve deneme öğelerinin varlığı da açık şekilde sezilmektedir.

Anılan hikâyeler arasında özellikle "Hora" öne çıkmaktadır. Yazar, hikâyenin ilhamını, Yunanistan'ın sınır köylerinden Spilio'da düzenlenen geleneksel bir panayır ziyareti sırasında alır. Türler arası geçişe dair öne sürdüğüm düşünceyi doğrularcasına, hikâyede yalnızca olayın geçtiği yer değil, aynı zamanda tam tarihi de verilir – 23 Eylül 2009. Bu da esere bir röportaj ve portre özelliği katar. Yazar, ince bir sınır çizgisini aşarak kendini birden başka bir dünyada bulduğunda, şaşkınlığına diyecek yoktur. Bir yandan tanıdık ve "bizden" olan bu dünya (*"aynı rüzgâr serinletiyor bizi"*), diğer taraftan çok farklı bir boyut ve ruh barındırır. Tam karşısında, sanki dille yalanmış gibi tertemiz ve düzenli bir meydanı fark edince, *"Böyle bir mucize görmemiş, adeta hipnotize olmuştum,"* diye itiraf eder. Meydanda, devasa bir canlı organizma gibi titreşerek hareket eden dört-beş farklı hora kıvrılır; *"oyunlar, sürekli dalgalanıp bükülerek kendi kendine çözülüp yeniden şekilleniyordu"* (Bunkov, 2011). Her şey mükemmel bir uyum ve doğal bir düzen içinde gelişir, ne çarpışma, ne önüne geçme, ne de gecikme vardır. Her hora kendi çizgisinde akıp gider.

Проличава предпочитанието на Иван Бунков да разкрие с пестеливи художествени средства вътрешния свят на своите герои, техните вълнения и преживявания, пред възможността да използва дълги описания или словоизлияния. Няма как тютюнът с трудното му отглеждане да не присъства в някои от разказите на Иван Бунков. Така в разказа „Ден първи" са предадени всички физически изпитания, които съпътстват отглеждането на тази култура, когато дните и нощите се смесват в едно, а сънят капе от очите:

> *Майка ме събужда, а аз се сърдя: „Защо ме вдигаш толкова рано?" „Хайде, чедо, всички станаха!" „Да, ама аз ей сегинка заспах!" „Така ти се струва, три часът е. Всичко е готово!" (...) Днес има много за бране, чувам, тютюнът в „Хармища" е увиснал като парцал, в „Падините" е изгорял и в „Цървениците" се е подпалил, ставай, чедо, ставай. И изведнъж „загрявам", че ще отивам на тютюна. Тъмно е, тютюнът мокър... Сънено посягаме към катранливите дрехи, завиваме косите си. (...) Намираме редовете под лунната светлина. Откършваме първите листа и се омокряме. Тютюнът е крехък, листата пукат, но нас много ни се приспива и молим майка за малко да подремнем в браздата. (...) Премръзнали се мушваме в редовете. Носовете ни текват, но не можем да ги обършем, ами подсмърчаме, защото са катранливи ръцете ни. (...) Преди изгрев става още по-студено. После небето се изчервява и слънцето изплува от „Илиндена". Минава време и главите ни почват да димят. Вдига се пара и от катранените дрехи, и от кошовете. (...)*
>
> *Прежуря. Ставаме и пак берем. Прилошава ни от слънцето, от миризмата на катран. Тютюнът увисва. Все по-често изправяме кръст и търкаме ръцете* (Бунков, 1983).

През следващите години Иван Бунков издава сборника с повести „Тихо, че вали" (1996). Не е трудно да се открои, че преобладаващата част от последните разкази на автора в литературната периодика, сред които бих посочил „Одисей", „Заутрешник" и „Хорото", се явяват плод на натрупани впечатления от пътувания до съседна Гърция, от запознанството и „откриването" за себе си на традициите, делника и културата на недостъпната допреди няколко десетилетия близко-далечна страна. При тази своеобразна среща на българския юг с разположения още по̀ на юг гръцки север наблюдателното око на писателя търси прилики и отлики в характера и поведението на обикновените хора, вслушва се в езика им, вглежда се внимателно в облеклото им, за да открие, че няма съществена разлика.

Държа да изтъкна, че в тези разкази отчетливо се усеща медитерански дух и атмосфера; струя, която като цяло слабо присъства в българската литература. Нека да отбележа и жанровото преливане в текста на разказите, в които се улавят и характерни белези на очерка, репортажа и есето.

Сред посочените разкази импонира „Хорото", чието написване е вдъхновено от едно конкретно посещение на традиционен събор в гръцкото село Спилио, на хвърлей от границата. В потвърждение на думите ми за жанровата контаминация, освен конкретното място на действието, авторът посочва и точната дата на събитието – 23.09.2009 година, което придава очерков и репортажен характер на разказа. Какво е учудването на писателя, когато, прекрачил тънката гранична межда, изведнъж се озовава в друг свят – от една страна до болка „свой" и познат („*един и същи вятър ни разхлажда*"), но същевременно притежаващ друго измерение и излъчване. „*Не бях виждал подобно чудо. Бях хипнотизиран*", признава той, когато попада на изчистеното, сякаш изблизано с език хорище, където, пулсирайки, като огромен жив организъм, „*се свиват и разпускат в хаотичен ритъм четири-пет хора*", които „*постоянно се огъват, навиват и саморазвиват*" (Бунков, 2011). Всичко това става в хармония и естествен порядък, без застъпване, застигане или изпреварване, всяко хоро си върви по своя път.

Küçük büyük ayırt etmeden bütün köy halkı için bayrama dönüşerek herkesin sevinç kaynağı olan horayı yazar ince bir gözlemle betimler. Oyuncular, *"gündüzleri tarlaları süren, tohum eken, tarhana üretim atölyesinde çalışan veya öğretmenlik yapan"* sıradan köylüler veya yurt dışında yaşayıp panayır için memleketine gelen insanlardır. Karşımıza 5–6 yaşlarında ölçüyle süslü bir kız çocuğu, 35 yaşında bir kadın, 50 yaşında bir erkek ve 75 yaşında vakur bir yaşlı çıkar. İvan Bunkov, betimlemeleriyle Yunan halk oyunlarının bütün çeşitliliğini ve yerel folklorik geleneklerin zenginliğini başarıyla aktarır. Adı geçen çeşitlilik ve zenginlik güney komşunun yüzyıllar boyunca süregelen tarihî gelişiminin bir yansımasıdır.

"Onların halk oyunları da bizimkiler gibi, ama yine de farklı," diye not düşen yazar, bu farklılığı, geleneğe karşı duyulan derin saygıyla açıklar. Ona göre, Yunanistan'da halk dansları özgün, doğal hâlini korumuş, akademik koreografinin tekdüzeleştiren etkisine maruz kalmamıştır. Buna karşılık *"bizimkiler kusursuz, tıpkı askerî kıtalar gibi hizaya sokulmuş,"* dans edenler ise *"sahte kostümler içinde piyon gibi beyaza boyanmış, cinsiyetsiz kuklalar gibidir." "Tornadan çıkmış gibi tek tip!"* (Bunkov, 2011), diye acı bir tespitte bulunur yazar. Oysa Spilio'da dans edildiği gibi yaşanır; orada hora, hayatın bir yansımasıdır. Yazar adeta "Bana horanı göster ki hayata nasıl baktığını söyleyeyim!" demek ister. *"Köylüler, kendilerini hem kendilerine hem de dansa, köye ve mümkünse bütün dünyaya göstermek için gelirler. Danslarıyla her şeyi anlatırlar. Kendi parlak varoluşlarını. Adımları ve müzikleriyle hayatı nasıl gördüklerini, neden yaşadıklarını ve neden öleceklerini dile getirirler"* (Bunkov, 2011). Bu bakış açısına göre dans, kelimelerle ifade edilemeyeni aktarmanın bir aracına dönüşür. Kaldı ki dans sayesinde başkasını anlar ve bu anlayış yoluyla uyumu yakalamaya bir adım daha yaklaşırsın (Velkova, 2004: 99).

Hikâyenin final cümleleri okur üzerinde güçlü bir etki bırakır: *"Kollarımı kaldırıyor ve horaya tutunuyorum. O beni yumuşak ve her şeyi kuşatan gökyüzü gibi içine alıyor. Ve ben uçuyorum. Samanyolu'na ait bir zerre gibi"* (Bunkov, 2011). Neşka Turtanska'nın, *"Eserlerinde horanın güzelliğine dair kıvılcımlar serpiştirmemiş olan büyük bir Bulgar yazar ve şair bulmak zordur"* (Turtanska, 2004: 62) şeklindeki tespitine katılmamak elde değildir. Ancak büyük ihtimalle başka hiçbir yazar, daha başlıktan itibaren horanın felsefesine ve sıradan insanın günlük hayatındaki yerine bu denli derinlemesine yoğunlaşmamıştır.

Anılan *kıvılcımlar* İvan Bunkov'un eserinde adeta bir ateşe dönüşmektedir. Bu bağlamda, üzerinde durulan hikâyenin horaya, halk dansına yapılan bir methiye niteliğinde olduğu söylenebilir; o dans ki insanoğlunun ruhsal ihtiyaçlarına karşılık vermenin ötesinde onu hayata bağlar. Ancak, burada sözü edilen dans; sıradan bedensel hareketin ve gelişigüzel oyunun çok daha ötesinde bir anlam ifade eder, zira gerçek dans her şeyden önce ruhun oyunu, gönül tellerinin nazikçe titreşimi ve bir tesellidir.

Sonuç Yerine

Bulgar edebiyatı tarihinde, millî coğrafyanın periferisinde yer alan küçümen bir köyde, kısa bir zaman diliminde üç yetenekli yazarın doğduğu başka bir örnek yoktur. Huhla Köyü'nde doğan şairler Petır Vasilev ve İvaylo Balabanov ile yazar İvan Bunkov, taşranın zorlu koşullarını aşarak Bulgar edebiyatı haritasında kendilerine sağlam bir yer edinmeyi başarmışlardır. Üç yaratıcıyı birleştiren en güçlü rabıta, doğdukları topraklara duydukları derin sevgi, hatta adeta tapınmaya varan bağlılıklarıdır. Bu kalem ustaları için Doğu Rodoplar'dan uzakta yaşamak ve üretmek imkânsızdır. Merkezden uzak olsalar da, bu durumu kendi artılarına çevirmişlerdir; başkentin gürültülü kalabalığından soyutlanmış olmaları, sanatsal özgünlüklerini korumalarına katkı sağlamıştır. Huhlalı bu üç kalem ustasının şiirleri ve hikâyeleri, merkezin nehrine berrak sular taşıyan periferinin küçük dereleri gibidir.

На хорото, което е празник за цялото село и радост за малки и големи, авторът с тънка наблюдателност обрисува игралците – „*обикновени хора от селото, които денем орат нивите, сеят, работят в цеха за трахана, преподават някъде*“ или пък живеят в чужбина, но са се върнали за събора. Пред нас оживяват 5–6-годишно гиздаво момиченце, 35-годишна жена, 50-годишен мъж и 75-годишен достолепен старец. С описанието си Иван Бунков успява да предаде цялото разнообразие на гръцките хора и изобилието от местни фолклорни традиции, израз на историческото развитие на южната съседка през вековете.

„*И техните хора като нашите, а се отличават*“, отчита авторът, който е склонен да обясни разликата с отношението към традицията. Според него у съседите хорото се е запазило в първичното си естествено състояние, уважението към традицията е пълно, народните танци не са попаднали под напора на академичната хореография, уеднаквяваща всички движения. Докато „*нашите са съвършени, подстригани като войнишки редици*“, а танцьорите – „*белосани като пионки, във фалшиви носии, безполови като кукли*“. „*Равни като манифактура!*“ (Бунков, 2011), отсича с болка авторът. В Спилио се играе така, както се живее, там хорото се явява израз на начина и разбирането за живота. „Покажи ми хорото си, за да ти кажа какво е отношението ти към живота!“, сякаш иска да ни внуши писателят: „*Идваха да покажат себе си пред себе си, себе си пред хорото, пред селото, а ако може, и пред целия свят. С танца изразяваха всичко. Своята ярка същност. Със стъпки и музика те говореха за живота си – как го виждат, защо живеят и защо ще умрат*“ (Бунков, 2011). В това разбиране танцът се възприема като средство да изразиш онова, което не можеш с думи; чрез танца разбираш другия и в това разбиране се крие още една възможност за постигане на хармонията (Велкова, 2004: 99).

Силно прозвучават финалните думи: „*Повдигам ръце и се врязвам в хорото. То ме поема меко, въздесъщо като небето. И летя. Прашинка от Млечния път.*“ (Бунков, 2011). Не можем да не се съгласим с констатацията на Нешка Туртанска, че „*Трудно бихме намерили значим български писател или поет, който да не е пръснал из своите книги искриците от хубостта на нашето хоро.*“ (Туртанска, 2004: 62), но вероятно няма друг автор, който още със заглавието да се съсредоточава изцяло върху философията на хорото и мястото му в делника на обикновения човек.

При Иван Бунков споменатите *искрици* се разгарят и избуяват в огън. Всичко това дава основания разказът да се дефинира като славослов на хорото и на танца, като насъщна човешка духовна потребност, като нишка, която ни привързва към живота. Разбира се, става дума не за танца като физическо движение, като игра и въздействие чрез тялото, а за танца като игра на душата, като нежно трептене на вътрешните струни, като опиянение и утеха.

Вместо заключение

В историята на българската литература няма друг случай, в който в едно малко село, дълбоко закотвено в периферията на националната география, да са родени в близки години трима талантливи творци. В трудните условия на провинцията родените в село Хухла поети Петър Василев и Ивайло Балабанов, както и белетристът Иван Бунков успяват да завоюват свое място в българската литературна топография. Онова, което ги обединява, е синовната им привързаност към родния край, достигаща до любовно преклонение, невъзможността да живеят и творят далече от Източните Родопи. Отдалечени от центъра, те превръщат периферията в свое предимство, а откъснатостта от суетния шум на столицата им спомага да съхранят своята творческа самобитност. Поезията и белетристиката на тримата творци от Хухла са ручеи от периферията, които подхранват с бистра вода реката на центъра.



Horo (Bulgar halk dansı), Smolare köyü, 1914-1918 yılları

Хоро, село Смоларе, 1914 – 1918 г.

DR. SEMA KUTSAROVA

BOYKO LAMBOVSKİ'YLE SÖYLEŞİ

Boyko Lambovski; Bulgar şair, gazeteci, deneme yazarı ve çevirmendir. Edebiyat ve gazetecilik dallarında ulusal ve uluslararası ödüllere layık görüldü. Eserleri Sırpça, Almanca, İngilizce, Rusça, Çekçe, Lehçe, İtalyanca ve başka dillere çevrildi. Yaratıcı açıdan kendisi hakkında dili "havada yakalamak" istediğini söylerken, duygusal olarak kendini "sığlıkta karamsar, derinde iyimser" olarak tanımlıyor.

S. K.: Sayın Lambovski, siz birçok ulusal ve uluslararası ödülün sahibisiniz, ayrıca 2018 yılında "Fahri Köylü" unvanını aldınız ve "Huhla'nın Gizemleri" festivalinde "Çarık" ödülüne layık görüldünüz. Bu ödülün sizin için en değerli ödül olduğunu söylüyorsunuz. Neden?

B. L.: Bir keresinde, Ulusal Galeri'de şairlerin de katıldığı bir sergide kendimi "Sofya doğumlu bir köylü" olarak tanımlamıştım. Yani, ruhu ve eğilimi köylü olan biri. Elbette, burada tarımcılık veya çiftçilik alanında becerilerimi kastetmiyorum, çünkü onlar pek kayda değer değil.

Kaynakça / Цитирана литература

Атасой 2014: Атасой, А. Е. *Антология на българската поезия (от 60-те години на XIX Век до днес)*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2014, с. 469 – 472, 2014.

Бунков 1983: Бунков, ИВ. *Гайда за пет пръста*. София: Народна младеж, 1983.

Бунков 1996: Бунков, ИВ. *Тихо, че вали*. София: Христо Ботев, 1996.

Бунков 2011: Бунков, ИВ. Хоромо. *Литературен свят*, № 25, 2011.

Велкова 2004: Велкова, С. Никос Казандзакис, с. 99 // *Танцът в балканските литератури*. Съст. Румяна Станчева. София: Балкани, 2004.

Речник на българската литература, 3, 1982: София: Издателство на БАН, с. 669 – 670, 1982.

Тахир 2020: Тахир, М. Иван Бунков на 70 години с родопска гайда за пет пръста. *Литературен свят*, № 133, 2020.

Ташкова 2021/2022: Ташкова, В. Хухла – старо българско село в Източните Родопи. *Тракия*, Том IX, с. 178 – 195, Хасково.

Туртанска 2004: Туртанска, Н. Поглед към историята на българското хоро, с. 62 // *Танцът в балканските литератури*. Съст. Румяна Станчева. София: Балкани, 2004.

Хайтов 1983: Хайтов, Н. Предговор // Бунков, ИВ. *Гайда за пет пръста*. София: Народна младеж, 1983.

Adalı 2013: Adalı, S. İvaylo Balabanov'u Tanıtıyoruz, *Rumeli*, Gebze, Ekim 2013, № 30, с. 26, 2013.

Д-Р СЕМА КУЦАРОВА

ИНТЕРВЮ С БОЙКО ЛАМБОВСКИ

Бойко Ламбовски е български поет, публицист, есеист и преводач. Носител е на български и чуждестранни отличия за литература и публицистика. Негови творби са преведени на сръбски, немски, английски, руски, чешки, полски, италиански и други езици. В творчески план казва за себе си, че иска да „улови в крачка“ езика, а в емоционален се определя като „черноглед на плитко и оптимист в дълбочина“.

С. К.: Г-н Ламбовски, Вие сте носител на множество национални и международни награди, а през 2018 г. станахте „Почетен селянин“ и грабнахте „Цървула“ на фестивала „Мистериите на Хухла“[1]. Казвате, че това е най-скъпата награда за Вас. Защо?

Б. Л.: Веднъж в една изложба в Националната галерия, в която участваха и поети, определих себе си като „роден в София селянин“. Селянин по дух и призвание, така да се каже.

[1] Наградата е бронзова пластика на скулптора Емил Пенчев и представлява пробит от ходене цървул, в който е побрано земното кълбо.

Daha çok, kendime yetebilme hissini ve bende belirgin olan, ama aynı zamanda köy hayatına özgü bir tür ilkel anarşist ve bireyci ruhu kastediyorum. Son birkaç on yıldır İvan Bunkov tarafından düzenlenen "Huhla'nın Gizemleri" festivalini değerli buluyorum, ama oralı olduğum için değil. Değilim de zaten. Değerli buluyorum, çünkü demografik ve coğrafi açıdan önemsiz bir nokta olan Huhla köyünü bir anda "dünyanın merkezi" haline getiriyor. Ve işte bu küçücük noktada etnik ve kültürel çeşitlilik, sanat ve eğlence, tarih ve yüce insani idealler yoğunlaşıyor. Aslında dünyanın merkezi, kişinin bunları kendi içinde hissettiği yer ve zamandır. Velhasılıkelam bu ödül benim için değerli, zira bir göz kırpmayla verildi ve yukarıda saydığım bütün şeyleri içinde barındırıyor.

S. K.: Şiir hangi mekânlarda ikamet eder? Bu mekânlar dünyanın merkezini oluşturabilir mi? Böyle bir dünya nasıl bir yer olurdu?

B. L.: Daha önce de söylediğim gibi, dünyanın merkezine insanoğlunu yerleştiriyorum, ancak burada ilhamla dolu ve salt kendi geçimini düşünmeyen insanoğlunu kastediyorum. Her ne kadar çoğu insan, siyasi iktidarların dünyadaki en önemli merkezler olduğunu düşünse de, ben farklı görüşteyim. Şiir bu bakımdan bir anlam yoğunlaşmasıdır. Elbette ki, iyi şiiri kastediyorum. Her enerji yoğunlaşması ise dinamik, neredeyse yerçekimsel bir ruhsal güce sahiptir. Başka deyişle, merkeze dönüşme gücünü içerir. Öyle ki sorunuza gelirsek; şiir bir güç ve merkezdir, ancak dünyanın merkezi olduğu söylenemez.

Dünyanın merkezi Tanrı'dır ve şiir de dâhil olmak üzere merkezlerimiz ve enerjilerimiz bu merkezin kudretine kuvvetli veya cılız bir katkıdır.

S. K.: Günümüz gençleri kelimelerden ziyade resimlerle uğraşmayı tercih ediyor, dikkatlerini sadece birkaç saniye tutuyor, her şeyden çabuk sıkılıyorlar. "Dijital yerliler" olan günümüz gençleri için teknoloji ve yenilikler birer emzik gibi. Şiirin bizi en azından bir süreliğine kelimelere "demirleme" ve düşündürme gücü var mı?

B. L.: Böyle bir gücü olmasını isterim. Olduğuna da inanıyorum, aksi takdirde şiirden tamamen vaz geçerdim. Günümüz gençlerinin görsel olanı tercih ettikleri hususunda haklısınız, çünkü daha hızlı bilgi ve duygusal sonuç sunuyor. Ne var ki bunun için onları suçlamayalım; bu onlara çok şey kazandırıyor, ama aynı zamanda ağır bir yük. Bununla nasıl başa çıkacaklarını bilmiyorum. Gençlerin bizden veya atalarımızdan daha zeki ya da daha aptal olduklarını düşünmüyorum. Sadece farklı bir düşünme tarzını öğrenmeleri ve yeni zamanlarda, yani kendi zamanlarında, yeni meydan okumalarla başa çıkmaları gerekiyor.

S. K.: Dilimiz, İngilizce kökenli kelimeler ve dijital terimlerle doluyor – *request etmek, research yapmak, booklamak, slay etmek*… Öte yandan, *hayırsız, tepegöz, budala* gibi Türkçe ve Arapça kökenli ve ifadeleri güçlü kelimeler kayboluyor. Bulgarca fakirleşiyor mu, yoksa sadece bir duyguyu başka bir duyguyla mı değiştiriyoruz?

B. L.: Ben geçmişin renkli dilini beğeniyorum; bu dil özellikle de hiciv, mizah ve birtakım eğlenceli sohbetler için pek uygun. Ne yazık ki, bu dilin büyük bir kısmı genç nesil için neredeyse bilinmez hale geldi. Dolayısıyla genç nesiller sadece Dimitır Podvırzaçov'un Küçük Hasan hakkındaki metinleri değil, artık Çudomir'in hikâyeleri karşısında da afallıyorlar. Bu durum beni üzüyor, ama dil tıpkı akan su gibidir – durmaz, sürekli hareket eder ve hızla değişir. Gelecekte dil çeşitliliği konusunda ne yazık ki iyimser değilim. Hem dünyadaki eğilimler, hem de kişisel sezgim, dillerin iletişim aracı olarak devrim niteliğinde değişiklikler yaşayacağını söylüyor. Yakın bir gelecekte yapay zekâ tarafından herkesin bildiği ve her şeyin anında ona çevrildiği bir üstdilin oluşturulması muhtemel görünüyor.

Разбира се, имах предвид не земеделските и стопанските си умения, които не са забележителни, а усещането за самодостатъчност и за някакъв първичен анархистичен и индивидуалистичен дух, характерен за мен, но и за живота на село като цяло. Този фестивал, организиран от Иван Бунков през последните вече няколко десетилетия, ценя не защото съм от този край – не съм. Ценя го, защото прави „център на света" една иначе незначителна демографски и географски точица – с. Хухла. И в тази точица се съсредоточава етническо и културно многообразие, изкуство и веселие, история и високи хуманни идеали. Всъщност центърът на света е тъкмо там и тогава, където и когато човек чувства тези неща в себе си. Тоест – наградата ми е скъпа, защото е награда с намигане, защото въплъщава изброените по горе неща.

С. К.: Какви пространства обитава поезията? Те могат ли да образуват център на света? Що за свят ще е това?

Б. Л.: Както вече казах, за център на света смятам отделната личност, когато е вдъхновена и мисли не само за собственото препитание. Знам, че повечето хора смятат центровете на политическа власт в света за най-важните, но аз не мисля така. Поезията в това отношение е концентрация на смисъл. Когато е добра, разбира се. А всяка концентрация на енергия има динамична, почти гравитационна духовна сила – да привлича. Тоест да се превръща в център. Така че, на въпроса Ви – поезията е сила и център, но център на света – не.

Центърът на света е Бог, а нашите центрове и енергии, включително поезията, са посилна или непосилна лепта към могъществото на този Център.

С. К.: Младите хора днес предпочитат да боравят с картини, а не със слово, задържат вниманието си само няколко секунди, всичко бързо им омръзва. Те са „дигитални туземци", за които технологиите и иновациите са като залъгалки. Има ли поезията силата да ни „закотви" в думите поне за малко и да ни накара да мислим?

Б. Л.: Ще ми се да има такава сила. Вярвам, че има, иначе бих я изоставил напълно. Вие сте права, че днешните юноши и младежи предпочитат визуалното, защото то носи по-бърз информационен и емоционален резултат. Ала да не ги упрекваме за това – то им дава много, но е и тежък товар. Как ще се справят с него, не знам. Вярвам, че не са по-умни или по-глупави от нас и предшествениците ни, само че трябва да се учат на друг начин на мислене и да се справят с нови предизвикателства в нови времена, всъщност – в своите времена.

С. К.: Езикът ни се пълни с англицизми и термини от дигиталната област – *рикуествам, рисърчвам, буквам, слейвам*..., а пък изчезват експресивни турцизми и арабизми като *хаирсъз, тепегьоз, будала*.... Обеднява ли българският език или заменяме едни емоции с други?

Б. Л.: Аз харесвам цветистия език на миналото, той е особено подходящ за сатира и какви ли не лакърдии, тоест за хумор. Да, за съжаление този език е почти непознат в голямата си част за най-младите, те се пулят не само пред текстовете на Димитър Подвързачов за Ючук Хасан например, но и пред разкази на Чудомир вече. На мен ми е тъжно, но езикът е динамична вода, тече и бърза, а не стои на място. За съжаление не съм оптимист за езиковото разнообразие в бъдеще. И световните тенденции, и личната ми интуиция говорят, че езиците като средство за общуване ще претърпят направо революционни изменения – и скоро изкуственият интелект вероятно ще докара някакъв метаезик, който всички ще знаят, и всичко мигновено ще се превежда на него.

S. K.: Sanal gerçeklikte kelime dağları var, gerçek şiir neye göre tanınıyor? Neden en üst düzey uzman jüriler bile ödüllerini, yazarının adı sadece YZ harflerinden ibaret olan metinlere vermeye hazırlar?

B. L.: "Gerçek şiir" ifadesi anlamca akışkan bir kavramdır. Kimine göre gerçek şiir Yavorov'un ya da Eliot'ın dizeleriyken, başkasına göre ise Eminem veya Snoop Dogg'un rap sözleridir... Önemlisi, titreşimlerde duygusal örtüşme olmasıdır. Zevk meselesi ise farklı bir şeydir; zevk terbiye edilebiliyor. Gel gör ki terbiye yavaş bir süreçtir, oysa günümüzde zaman süratle akıyor. Yani, ortada çok fazla sayıda basit zevkli insanlar vardır. Bu iyi bir şey olmasa da, felaket de sayılmamalı. Hani bir laf vardır, sözde çok, özde az diye.

S. K.: Yaratıcı kriz nedir – bilgeleşmek mi, yoksa boyun eğmek mi?

B. L.: "Yaratıcı kriz" ifadesi hakkında da tartışabilirim. Tolstoy, gerçek sanat eserinin nadir doğduğunu ve kadındaki hamilelik gibi bir şey olduğunu söylüyor. Doğum önemli bir şeydir, neredeyse şok edici bir çiledir. Bunun dışındaki yaratıcılık ise üretimdir. Bazen bir meslek haline gelir ve günlük bir üretim gerektirir, ancak çoğu zaman bu sadece sıradan, bayağı bir taklit, geçim sağlama yolu ya da eğlence endüstrisine hizmet eden bir üründür. Eğer mümkünse, insan bu akışa daha fazlasını eklememelidir. Gerçek yaratıcılığa gelince, mucize geldiğinde doğacaktır. Gelmezse, demek ki gelmemesi gerekiyormuş. Tanrı'nın işine karışılmaz.

S. K.: Bazen "şair" nitelendirmesinden utandığınızı söylüyorsunuz, ama biz şair olmayanlara, sıradan insanlara karşı da oldukça sertsiniz – *"Hayatınız, donyağı bir mum gibi titreyerek sönüp gidecek!"* Peki, Huhla köyü hem size, hem de bize farklı bir yaşamayı öğretebilir mi?

B. L.: Tam olarak utanmıyorum, ama bu nitelendirmenin değersizleşmesinden uzak durmaya çalışıyorum. Çok sıradan yeteneklere sahip insanların nasıl kendilerini "şair" sıfatıyla süslediklerini gördüğüm oldu ve onlarla aynı kategoriye girmek istemiyorum. "Kelâmın ve fikrin insanı" ya da "zarif sözlerin oyuncusu" gibi ifadeleri tercih ederim – en azından bana daha eğlenceli geliyor, özellikle de bir söyleşide. Bunu şakadan söylüyorum, çünkü terimlerin içeriğini biz dolduruyor, anlamlarını biz belirliyoruz. Alıntıladığınız şiire gelince – hayır, öyle değil. Öncelikle, şairleri diğer insanlardan ne üstün, ne de aşağı görüyorum. İkincisi, o sözler benim değil; bu sözleri "Cadı" adlı şiirimdeki şiir kahramanı kadın sarf ediyor. O, ikiyüzlülüğe isyan halindeki biri ve kesinlikle bir şair değil. Aslında, ikiyüzlülüğe karşı tahammülsüzlüğü her genç geliştirebilir – bu kişi bir öğrenci, siyaset insanı, hippi, vaiz ya da herhangi biri olabilir. Huhla bize farklı bir yaşamayı öğretebilir mi bilmiyorum, ancak hoşgörüyü, dostluğu ve insan olmayı kesinlikle öğretebilir. En önemlisi de, artık öğretiyor. Tıpkı bizim de birbirimizden öğrendiğimiz gibi.

S. K.: Teşekkür ederim! Huhla'da bulumak dileiyle.

С. К.: Във виртуалното пространство има планини от думи, по какво се разпознава истинската поезия? Защо дори високоекспертни журита са готови да дадат отличията си на текстове, чието авторско име е просто една удвоена буква: ИИ?

Б. Л.: „Истинска поезия" е обтекаемо като смисъл словосъчетание. За някого истинска поезия е Яворов или Елиът, за другиго – рапът на Еминем или Снууп Дог... Важно е да има емоционално съвпадение във вибрациите. А въпросът за вкуса е друго нещо – вкусът се възпитава. Но възпитанието е процес бавен, а сега времето много бърза, тоест, има страшно много хора с елементарен вкус. Не е добре, но не го смятам за трагедия. Както се казва – много звани, малко призвани.

S.K.: Какво е творческата криза – помъдряване или примирение?

Б. Л.: И за това словосъчетание – „творческа криза" мога да поспоря. Толстой казва, че истинското произведение на изкуството е рядкост, и е нещо като бременността при жената. Раждането е нещо важно, почти шоково изпитание. А другото творчество е производство, то понякога е професия и изисква всекидневна продукция, но най-често тя е халтура, или заменител с ниско качество, начин да се припечели или да се обслужва развлекателната индустрия. Е, ако има възможност, човек не трябва да притуря още към този поток. А за истинското творчество – ами, когато дойде чудото, ще се роди. А ако не дойде, значи не е трябвало. Божа работа.

С. К.: Казвате, че понякога се срамувате от квалификацията „поет", но сте много строг и към нас, непоетите, обикновените хора – „Ще отмъждука животецът ви като лоена свещ!". Може ли селцето Хухла да ни научи – и Вас, и нас, на друго живеене?

Б. Л.: Не точно се срамувам, а страня от девалвацията на квалификацията. Виждал съм да се кичат с това звание хора с много посредствени качества, и не ми се ще да сме заедно просто. Предпочитам „човек на думите и мисленето", или „играч на изящната словесност" – някак по-забавно ми изглежда – казано в интервю, разбира се. Казвам това като шега, защото знам, че термините са термини – нещо, което пълним със съдържание и самите ние. А за цитираното от вас стихотворение – о, не, не е така. Първо, не смятам поетите за нещо повече от другите хора, нито за нещо по-малко. Второ – така говори една героиня в едно мое стихотворение – „Вещица". Тя е в състояние на бунт срещу лицемерието, а изобщо не е поет. Нетърпимост към лицемерието е присъщо да развие всеки млад човек, той може да е ученик, политик, хипи, проповедник, всякакъв. Не знам Хухла дали може да ни научи на друго живеене, но на търпимост, толерантност, приятелство и човещина може. И – най-важното от всичко, вече ни учи, както и ние се учим – един от друг.

С. К.: Благодаря Ви! Ще се радвам да се видим в с. Хухла.

YER:
MAKAZA SINIR KONTROL KAPISI

PROF. DR. HÜSEYİN MEVSİM

MAKAZA: ŞAİRLERİN KORUDUĞU SINIR

Bir Geçit ve Sınır Olan Makaza Yolu

Bulgar edebiyatında büyük yere sahip küçük Huhla Köyü'nden sonra edebiyat rotamız Krumovgrad'a yönelmektedir. 1930'ların sonunda, gelecekte tanınmış bir yazar ve senarist kimliği kazanacak olan Svoboda Bıçvarova (1925–2012) gençliğinde buraya sürgün edilmiştir. O yıllarda resmî edebiyat ortamının dışladığı Atanas Dalçev 1962'yi, askerliğini buradaki zırhlı birlikte yapan biricik oğlu Hristo'yu ziyarete geldiği bu kasabada karşılamıştır. Krumovitsa Nehri boyunda konumlu yerleşim hakkında, *"Gördüğüm en ufacık kasabaydı bu. Otelin bulunduğu meydandan, dört yönden hangi birini tutarsan tut, iki-üç sokak sonra kırsala çıkıyordun"* (Dalçev, 1984: 131), diye belirtmektedir büyük şair bir fragmanında.

Yunanistan Cumhuriyeti'yle güney sınırı boyunda Makaza sınır kontrol kapısına uzanan kestirme yol Delvino Köyü kenarından geçmektedir. 1954 yılında burada, 4–5 yaşındayken daha merkezî konumlu ve ortasından geçen tek sokağın aynı zamanda sınıra doğru devam eden yol olan Çorbaciysko'ya taşınan yağız bir erkek çocuğu dünyaya gelmiştir. Sözü edilen çocuk, yıllar sonra dizelerinde olduğu gibi denemelerinde de Dağ'ı büyük bir coşkuyla yücelten Fehim Horozov'dan (Fehim Hüseyinov, Filip Horozov) başkası değildir. Burada Dağ'dan kasıt, şairin doğup büyüdüğü Doğu Rodoplar'dır: *"Eğer Dağ'ı coğrafî açıdan tarif etmeye kalkarsam, sanırım kalbini kırmış olacağım. Kalbinin sonsuzluğuna sığdırdığın bir şeyi, çoktandır bilinen çizgilerle nasıl resmedebilirsin ki… Benim ve bizim olarak gördüğüm Dağ'ı, bir insana benzetebilir miyim?"* (Horozov, 1988: 14). Gerçekten de şair Dağ'ı, burada yaşayan ve patikalar açan insanlardan, daha doğrusu tütün yetiştiren, yerin yüzlerce metre altından maden çıkaran insanlardan ayrı tahayyül edemez.

Fehim'in zorlu çocukluk yıllarının yolları, iktisatçıların "yeşil altın" olarak adlandırdıkları tütün bitkisinin yetiştirildiği tarlaların sıralarıyla sadece kesişmekle kalmaz, aynı zamanda iç içe geçer. Belki tütünle olan tam da bu yazgısal bağ, onu Cebel Ziraat Teknik Okulu'nda tütün yetiştiriciliği eğitimi almaya yönlendirecekti. İşlenmesi zor bu toprakta tütün yetiştirmek ne denli büyük bir gayret ve adanmışlık gerektirir!

> *Tütün ekme zamanı geldiğinde, bu kil toprak öylesine sıkı ve inatçı hâle gelirdi ki çapayla ufalanamayan kesekler sıralar arasına dizilince neredeyse küçük bir çit oluşurdu. İşte biz orada yemek yerdik, annelerimiz de o keseklerin arasında kardeşlerimizi emzirirdi. Sonra da nasıl bir tütün yetişirdi! Tütünün en güzeli olduğu söylenir, şimdi bile. Öyle değil mi, anne? Çalışmayı ve ilk alfabe kitaplarını hecelemeyi orada öğrendik* (Horozov, 1988: 53–54).

Samimi bir itiraf niteliği taşıyan şu satırlarda ise, dünya düzeninde ayrışmanın ve karşıtlığın hüküm sürdüğü karmaşık zamanın yansıması da sezilmektedir: *"Annem bu toprağa yüz binlerce kere eğildi – tütünü ekti ve hasat etti ki çocukları olan bizlerin karnı tok, sırtı pek olsun.*

ТОПОС:
ГРАНИЧЕН КОНТРОЛНО-ПРОПУСКАТЕЛЕН ПУНКТ „МАКАЗА“

ПРОФ. Д-Р ХЮСЕИН МЕВСИМ

„МАКАЗА“: ГРАНИЦАТА, ПАЗЕНА ОТ ПОЕТИ

Преводачи: Бетюл Озар, проф. д-р Хюсеин Мевсим

Пътят към „Makaза“ – проход и граница

След Хухла, малкото село с голямо място в българската литература, пътят на литературния ни маршрут завива към Крумовград – градче, където в края на 30-те години на миналия век е интернирана младата Свобода Бъчварова (1925–2012), бъдещата известна писателка и киносценаристка. Намиращият се в изолация през онези години от официалната литературна среда Атанас Далчев посреща 1962-ра точно тук, дошъл на свиждане с единствения си син Христо, който служи в местното танково поделение. *„Това беше най-мъничкото градче, което бях виждал. От площада, дето се намираше хотелът, през две-три улички в коя да е от четирите посоки се излизаше на къра.“* (Далчев, 1984: 131), отбелязва в един свой фрагмент големият поет за поселището в поречието на Крумовица.

Продължавайки по прекия път към граничния контролно-пропускателен пункт „Makaза“ на южната граница с Република Гърция, преминаваме покрай село Делвино, където през 1954 година се ражда смугло момченце, което 4–5-годишно се преселва в по-централното Чорбаджийско, с една-единствена улица, явяваща се път за границата. Става дума за Фехим Хорозов (Фехим Хюсеинов, Филип Хорозов), който и в поезията, и в есеистиката си се откроява като възторжен певец на Планината, под която визира родните си Източни Родопи: *„Ако тръгна по географски да я обяснявам, мисля, че ще я обидя. Защото нещо, което си побрал в необятността на сърцето, малко трудно се обозначава с контурите на отдавна познатото. Планината, която смятам, че е моя и наша, дали бих могъл да я оприлича на човек*?“ (Хорозов, 1988: 14), се пита той. И действително поетът не може да си я представи без хората, които я обитават и прокарват пътеките – сеят тютюна, добиват руда от стотици метра под земята.

Пътищата на трудното детство на Фехим не само се пресичат, но и се сливат с лехите в тютюневите ниви, в които се отглежда растението, наречено от икономистите „зелено злато“. Вероятно тази съдбовна връзка с тютюна ще го насочи да завърши селскостопански техникум по тютюна в Джебел. Каква упоритост и отдаденост изисква неговото отглеждане в тази трудна за работа почва!

> *Когато настъпваше време за засяване на тютюна, тази глинеста почва така се спойваше и инатеше, че се налагаше между лехите да се изреждат буците, които не можеха да се разчупят с мотика, и се получаваше нещо като малка оградка. Там се хранехме, там, между тези буци, майките ни кърмеха сестричетата и братчетата. А какъв тютюн растеше после – най-хубавият, казват, и досега. Нали, мамо? Там се научихме да работим и сричаме първите буквари* (Хорозов, 1988: 53 – 54).

Като съкровена синовна изповед прозвучават редовете, в които се улавя и отражението на сложното време на разделението и противопоставянето в световния ред: *„Мама е правила стотици хиляди поклони на тази земя – засявала е, прибирала е този тютюн, за да сме добре ние, децата ѝ.*

Babam ise günümüzün huzurlu olması için onlarca gece sembolik değil, gerçek nöbet tuttu ve hâlâ da tutuyor, çünkü burası bir sınır boyudur. Sınır ise korumayı ve koruduğun şeye inanmayı gerektirir" (Horozov, 1988: 5). Elbette, sınır yalnızca yeşil üniformalı gençler tarafından korunmaz. Yazara göre, sınır erlerinin *"en sadık yardımcıları ve sınırı ebediyen bekleyenler, sınır boyunda yaşayan insanlardır"* (Horozov, 1988: 81). Yazarın, dünyada iki karşıt blok arasındaki gerilimin zirveye ulaştığı yıllarda yaptığı ve kehanet niteliğindeki öngörü dikkat çekmektedir*: "Herhalde, sınırların ortadan kalkacağı zamanlar da gelecek..."* (Horozov, 1988: 17).

Yıllar sonra, tam da Makaza sınır karakolunda, devletleri ve insan kaderlerini bölen sınır hakkında en etkili şiirlerinden birini yazmak için ilham bulmuş, "Sınır" başlığını taşıyan bu şiir "Grili Siyahlı Kuşum" adlı şiir kitabına dâhil edilmiştir. Şair, sancağın yayın organı olan Nov Jivot gazetesinden bir grup meslektaşıyla birlikte sınır karakolunu ziyaret ettiği bir gün, sınır hattı üzerinden özgürce süzülen bir kuş görür. Grili siyahlı kuş güneydeki denizi ve zeytinlikleri görmek istemiştir. Ancak ideolojik ve askerî bloklar hâlinde bölünmüş bir dünyada, kuşa nişan alan tüfekler, tahta oyuncak tüfekler değildir:

Her iki yandan da
iki karanlık namlu pusuda beklemektedir.
Grili siyahlı kuşum,
sınırları şairler icat etmedi (Horozov, 1994: 34–35).

Ardında yaklaşık on şiir kitabı ve bir deneme kitabı bırakan Fehim Horozov, uzun yıllar çeşitli yerel gazetelerde gazetecilik yapmış, daha sonra Kırcaali "Kadriye Latifova" Devlet Müzikal ve Drama Tiyatrosu'nda dramaturg olarak görev almıştır. 2010'da vefat eden şairin adı, tiyatronun sahnelerinden birine verilmiştir. Edebiyat eleştirmeni ve tarihçisi Vladimir Yanev'e göre, Fehim'in şiirleri *"güneşin ve buzun yardığı kayalara benzemekte, kızgın toprakları anımsatmaktadır"* (Yanev, 2008).

Zdravko Kisyov'a Dair Birkaç Söz

Zdravko Kisyov, 1937 yılında Zavet'te doğmuş, ancak hayatının büyük bir bölümü Ruse ile yakından bağlantılıdır. 1960'ların başında bu şehirde ortaya çıkan *öfkeli genç şairler* topluluğunun önde gelen figürlerinden biri olmuştur. Kültür ve sanat alanında çalışanlar kulübünün kurucuları arasında yer almış, ayrıca 1976'da oluşturulan Ruse Yazarlar Birliği'nin ilk başkanlığını yapmıştır. Yaklaşık 20 şiir kitabına ve bir o kadar da çeviri şiir kitabına imza atmıştır. Çevirileri, ağırlıkla Polonya ve Baltık ülkelerinden şairlerden yapmıştır. Ulusal ve uluslararası birçok yüksek ödüle layık görülmüştür (Kisyov, 2023: 461).

Zdravko Kisyov'un liriğiyle ilk daha yakından ve derinlemesine tanışmam, 1982'de yayımlanan "İkametgâh" başlıklı şiir kitabıyla oldu. Dizelerde, tutturulması güç bir tevazu ve yücelik, kırılganlık ve kararlılık dengesi seziliyor; şairin, en sıradan gündelik olaydan hareket ederek zarif şekilde sunulan derin felsefî öngörü veya itiraf çıkarma yeteneği hayranlık uyandırıyordu. Zdravko Kisyov'un daha sonraki yıllarda edebiyat dergilerindeki yayınları ve çıkardığı yeni kitaplar (özellikle de özlü sözler derlemesi niteliğindeki "Tanıklıklar", 1990), özenli şiirsel üsluba ve yenilikçi eğretileme anlayışına sahip bir şair olduğuna dair zihnimdeki izlenimi tamamlıyor ve pekiştiriyordu.

Баща ми десетки нощи е бдял и бди не символично, а истински, за да са ни мирни дните, защото сме на границата. А границата иска пазене и вяра в това, което пазиш" (Хорозов, 1988: 5). Разбира се, границата не се пази само от момчетата със зелени пагони. Според автора, „*техни най-достойни помощници и вечни граничари са хората, живеещи около границата*" (Хорозов, 1988: 81). Впечатлява пророческото предчувствие на автора в години, когато междублоковата напрегнатост достига своята връхна точка: „*но сигурно ще дойдат и такива времена, (...), когато и границите няма да ги има*" (Хорозов, 1988: 17).

След години, точно на граничната застава „Маказа", той ще се вдъхнови да напише едно от най-силните стихотворения за границата – тази, която разделя държави и човешки съдби. Става дума за „Граница", включена в стихосбирката „Сиво-черна моя". При едно посещение на граничната застава с група журналисти от окръжния вестник „Нов живот" поетът вижда прелитаща свободно над браздата птица, която се стреми да види морето и маслините гори на юга. Но в годините на идеологическото и военноблоковото разделение на света пушките, които се премерват в нея, не са дървени:

И от двете страни те дебнат
две тъмни гърла.
Птице, сиво-черна моя,
границата не е измислена от поети" (Хорозов, 1994: 34–35).

Автор на десетина стихосбирки и книга с есета, Фехим Хорозов работи години наред като журналист в различни регионални вестници в Източните Родопи, а в последствие и като драматург в Музикално-драматичен театър „Кадрие Лятифова" в Кърджали. След кончината му през 2010 година една от сцените на театъра носи неговото име. Според литературния критик и историк Владимир Янев стиховете му „*приличат на разцепени от слънце и лед скали, напомнят напечената земя*" (Янев, 2008).

Думи за Здравко Кисьов

Здравко Кисьов е роден в Завет (1937), но почти целият му живот е свързан с Русе. Той е водеща фигура сред групата на *сърдитите млади поети* в града от началото на 60-те години на миналия век, един от учредителите на Клуба на културните дейци, основател и първи председател на Дружеството на писателите в Русе от неговото създаване през 1976 година. Автор на двадесетина стихосбирки и също толкова преводни книги предимно на поети от Полша и от прибалтийските страни, удостояван с високи национални и чуждестранни награди и отличия (Кисьов, 2023: 461).

Моето първо по-обстойно запознанство с лириката на Здравко Кисьов стана със стихосбирката му „Местожителство" (1982). Бях приятно респектиран от мъчнопостижимото съчетание на приземеност и извисеност, крехкост и решителност, което излъчваха строфите, от способността на автора да изведе от най-делнично-битовия факт ярко философско прозрение или откровение, поднесено с финес и лекота. По-нататъшните изяви на Здравко Кисьов в литературната периодика и книгите, сред които с афористично-фрагментарния си „отличителен белег" особено ми импонираше „Показания" (1990), потвърдиха и доизградиха в съзнанието ми физиономията на един творец с прецизен поетически изказ и свежа метафорика.

Özel mektuplaşmalarımızda şair, doğduğu Zavet'te *"ilk yedi yılını değil, ikinci yedi yılını"* geçirdiğini vurguluyordu. *"Babam, bir Zavetli olarak mükemmel Türkçe konuşuyordu, ancak ben öğrenemedim, çünkü Ruse'ye taşındım. Ama iyi Türk arkadaşlarım oldu, özellikle de ressam Fikret İslâmov ki onun hakkında yazılar yazdım, televizyon programlarında konuştum,"* diye belirtiyordu 7 Ekim 2002 tarihli mektubunda.

Farklı vesilelerle mektuplarında Zdravko Kisyov şiir anlayışını dile getiriyor, şiirin özü ve hayatımızda işgal ettiği yer hakkında anlayışını dürüstçe ve açıkça tanımlıyordu: *"Eğer kelimelere, boş sayfanın ışığından daha fazla ışık katamıyorsan, o tertemiz beyaz sayfayı kelimelerle doldurmamalısın."* Aslında bu ahlâkî ilkeyi, bütün yaratıcılığının en temsilî şiirlerinden olan "Kanon" başlıklı şiirde dile getiriyordu. Bunun için bilinçli bir çaba sarf etmese de, *ışık* imgesinin farklı varyantlar, varyasyonlar ve anlamlarda şiirlerinde sıkça yer aldığını itiraf ediyordu:

Bir beyaz sayfa –
alacakaranlıkta masanın üzerinde
beyaz bir parıltı gibi.
Ona dokunma,
kelimelerle doldurma onu,
eğer kelimelere
katacağın ışık,
boş sayfanın ışığından
daha cılız olacaksa! (Kisyov, 2002: 5)

Bundan dolayıdır ki başka araştırmacılar tarafından da Zdravko Kisyov'un şiirinde *"ışığın hem metaforik, hem de simgesel anlamlarla yüklü bir imge olduğu; bu anlamların derin felsefî, varoluşsal ve estetik boyut ürettiği; her şeyden önce ışığın, hayatın ve insanın içindeki iyiliğin bir simgesi olduğu*" (Rusev, 2002) belirtilmektedir.

Şiirlerinin biçimi ve şaireneliği konusunda ise şair, kendisi için en doğal ve uygun olanın serbest şiir olduğunu paylaşıyordu: *"Bu, onun daha kolay olduğu anlamına gelmez. Düzenli ritim ve kafiyeden arınmış hâliyle bu şiir yalnızca anlamın üzerine kuruludur. Değil mi ki bir doğa manzarası, sıradan bir hayat hadisesi veya kesiti, belirli bir ritim veya kafiye olmadan da şiirsel bir anlam içerebilir! Günümüz Avrupalı şairler, dizelerine daha fazla çağrışım ve farklı yorumlara açıklık kazandırma imkânı sağlama adına şiirlerini noktalama işaretlerinden bile arındırıyorlar."* Bunu belirttikten sonra, usta bir çevirmen olarak istikrarlılığıyla kıskandıran deneyiminden de bir şeyler ekliyordu: *"Bu husus, şiirlerin çevirisini daha da zorlaştırmakta, çünkü doğru bir çözümlemeyi gerektirmektedir."*

Sınır Eri Zdravko Kisyov

Zdravko Kisyov'un biyografik ve sanatsal açıdan Doğu Rodoplar'la bağlantılı olduğu gerçeği pek bilinmemektedir. Kendisi 1957–1958 yıllarında, yaklaşık bir yıl boyunca, Makaza dağ geçidinde, Bulgaristan ile Yunanistan arasındaki sınır hattına birkaç kilometre mesafede bulunan Sekizinci Sınır Karakolu'nda sınır eri olarak görev yapmıştır. Coğrafî açıdan ülkenin en güney kesiminde, deniz seviyesinden yaklaşık 500 m yükseklikte yer alan bu geçit, Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra, Bulgaristan ile Yunanistan arasındaki devlet sınırının tam buradan geçmesi nedeniyle kapatılmıştır.

Son 15 yıldır Makaza, Avrupa Birliği ve NATO üyesi iki ülkeyi birbirine bağlayan bir sınır kontrol kapısı sıfatıyla, Ege Denizi'nin mavi sularına doğrudan erişim sağlamaktadır.

В личната ни кореспонденция поетът изтъкваше, че е прекарал в родния Завет *„не първите, а вторите седем години от живота си. Баща ми като заветлия знаеше перфектно турски език, аз не можах да го науча, защото заминах за Русе. Но съм имал добри приятели турци, най-вече художникът Фикрет Ислямов, за когото съм писал и говорил по телевизията*“, отбелязва той в писмо от 7.10.2002 година.

По различни поводи в писмата си Здравко Кисьов споделяше своето разбиране за поезията. Разбирането си за същността на поезията, за мястото ѝ в живота, той дефинираше честно и ясно: *„не бива да запълваш чистия бял лист с думи, ако не можеш да вложиш в думите повече светлина, отколкото е светлината на празния лист*“. Впрочем това свое морално кредо той изразява в стихотворението „Канон“, едно от най-емблематичните за цялото му творчество. Признаваше, че, без да се е стремил преднамерено, темата за светлината в различни варианти, вариации и смисъл присъства в много от стихотворенията му:

Един бял лист –
като бяло сияние
върху масата в здрача.
Не се докосвай до него,
не го запълвай със думи,
ако не можеш да вложиш във тях
малко повече светлина,
отколкото е светлината
на празния лист! (Кисьов, 2002: 5).

Неслучайно други изследователи отчитат, че в поезията на Здравко Кисьов *„светлината е образ, натоварен както с метафорични, така и със символни значения, които генерират дълбок философско-екзистенциален и естетически смисъл. Тя олицетворява най-вече доброто начало в живота и у човека.*“ (Русев 2002).

Колкото до формата, до поетиката, той споделяше, че като най-естествен и подходящ за поетическата му нагласа се оказва т. нар. неконвенционален, „свободен стих“: *„Това не означава, че той е по-лесен. Освободен, „разсъблечен“ от регулярния ритъм и римите, той се крепи единствено на семантиката, на смисъла. Нали една природна картина, житейска случка или епизод могат да съдържат и да излъчват поезия, без при това да са налице някакъв ритъм и рими!... Съвременните европейски поети освобождават стиховете си дори от пунктуацията, от препинателни знаци, като възможност за по-голяма асоциативност и вариантност на отделни пасажи.*“ След което вмъкваше и нещо от завидния в постоянството си опит на изкусен преводач: *„Това ги прави и по-трудни за превод, защото изисква точна дешифровка.*“.

Граничарят Здравко Кисьов

Малко известен е фактът, че Здравко Кисьов е свързан биографично и творчески с Източните Родопи – през 1957 – 1958 г. той служи около една година като граничар в Осма гранична застава „Залп“ на планинския проход „Маказа“, на няколко километра от българско-гръцката гранична бразда. Географски разположен в най-южната част на страната, проходът е с надморска височина около 500 м. Непосредствено след Първата световна война преминаването през прохода е прекъснато поради прокарването на държавната граница между България и Гърция точно през него.

От петнадесетина години насам „Маказа“ обозначава граничния контролно-пропускателен пункт, който свързва две държави, членки на Европейския съюз и НАТО, предлагайки пряк излаз към сините води на Егейско море.

Ancak bundan yarım yüzyıl önce, Soğuk Savaş'ın dondurucu rüzgârlarının estiği sırada, bu sınır yalnızca iki devleti değil, aynı zamanda askerî ve stratejik açıdan birbirine karşı ürpermiş hâldeki iki bloğu ayıran keskin bir hattı teşkil ediyordu. Bundan dolayıdır ki muhafazası fevkalade büyük önem arz eden bu sınır mümkün olan bütün araçlarla ve en sıkı şekilde korunuyordu. İşte bu sınırın muhafızlarından biri, ülkenin kuzey – güney hattının tam da en uç noktası niteliğindeki Ruse'den gelen ve birkaç yıl sonra, Bulgar şiirinin, *"şiirsel bilgiyi kendini tanıma aracına dönüştüren"* (İgov, 2007: 188) en özgün temsilcileri arasında yer alacak olan bedenen narin bir delikanlıydı. Doğu Rodoplar'ın güney gökyüzünün küçük parlak noktalarla bezeli gecelerinde, baykuşların ve gece kuşlarının sesleri eşliğinde tuttuğu uzun nöbetler sırasında zihninde dizeler, uyaklar ve ölçüler sıralıyor, nöbetin ardından ilhamını hemen beyaz kâğıda döküyordu.

Gece nöbetindeyken şair Rodoplar'ı; yakınlarda, üzerinden kambur bir Roma köprüsünün uzandığı bir derenin çağıldayışı ve şırıltısıyla, İshak kuşu ve alaca baykuş gibi gece kuşlarının eşit aralıklı çığlıklarıyla, rüzgârın çamların arasında farklı, meşelerin ve karaağaçların arasında ise daha farklı olan hışırdamasıyla adeta canlı bir organizma gibi hissediyordu. *"Burada sadece çan seslerini dinlesen bile, ruhun dinlenir ve dertlerinden arınır,"* diye yazıyordu bir mektubunda. O dönemde askerler arasında kol saatleri lüks bir eşya sayıldığından, saatin kaç olduğu, hem de yanılmadan, yıldızlara bakılarak öğreniliyordu. Böylece şair, karargâh kütüphanesindeki kitaplara gömülmeden önce, doğanın bilge kitabından ders alıyordu.

Şair, sınırdaki görevi sırasında başka bir hayat dersi daha çıkarır: *"Hayatta işaretlere, yön gösteren kılavuzlara"* duyulan ihtiyaç. Sınır devriye patikaları boyunca, belirli aralıklarla, tepe noktasında bir yığın kuru ot bulunan ve tıpkı meşaleleri andıran uzun direkler yükseliyordu. Ay ışığının olmadığı gecelerde veya kalın kar yığınları arasında patikadan sapmamak için askerler bu işaretlere, gökyüzü fonunda yükselen "meşalelere" bakarak yönlerini tayin ederler. *"Daha sonra, bütün meslekî ve manevî hayatım boyunca, tıpkı bu işaretler gibi, meslekî ve ahlâkî açıdan kendini kanıtlamış insanların canlı örneklerini önümde bulundurmaya çalıştım,"* diye yazıyordu 16 Kasım 2002 tarihli mektubunda. Sınır hattında geçirdiği zaman, her dört mevsimi, bütün güzellikleri ve zorluklarıyla hissetmesine imkân tanır.

Terhis olmadan önce, Er Zdravko Kisyov, Bulgaristan ile Yunanistan arasındaki sınır boyunca uzanan ve günümüzde idarî açıdan Kirkovo Belediyesi'ne bağlı Kirkovo, Şumnatitsa ve Çakalarovo karakollarına doğru at sırtında unutulmaz bir yolculuğa çıkar. Resim yapma yeteneği olduğu için kendisine, anılan bu karakolları kalıcı süslemesi görevi tevdi edilir. Çavuşların ve onbaşıların emirlerinden uzak, bir yerden bir yere yaptığı bu yolculuk, şairin hafızasında silinmez bir iz bırakır. Karlık'ın taşlık vadilerinde ve dik yamaçlarında inip çıkan dayanıklı atın sırtında, dağın derin fısıltılarına heyecanla kulak verir. Özel ricam üzerine, doğduğum Doğu Rodoplar hakkında yazılan en güzel tasvirlerden birine imza atmıştı. Her şeyden önce bu tasvirde, diğer Bulgar dağlarıyla yaptığı karşılaştırmalar ve her birinin kendine özgü özelliklerinin öne çıkarılması dikkat çekiyordu:

> *Rodoplar mistik bir dağdır. Rila ve Pirin kadar sert değildir, ne de Kocabalkan gibi destansı ve görkemli. Sanki daha dostane, yayvan ve şefkatlidir. Eğer bir şarkı mırıldanmaya başlarsan, yabani hayvanların sana doğru yaklaşacakları ve sanki bir Orpheus'muşsun misali peşine takılacakları hissine kapılırsın. Oysa öteki dağlarda sesinizi rüzgârlar yutar ve dağıtır.*

Но преди повече от половин век, в сковаващите суховеи на „студената война", тази граница е рязката между, която разделя не само две държави, но и два взаимно настръхнали военно-стратегически блока, поради което нейната охрана е от изключително важно значение; тя се пази с всички средства и възможно най-строго. И един от пазителите на тази граница е физически крехък младеж от Русе, точно от противоположния край по отсечката север – юг, който след броени години ще се изяви като един от най-самобитните български поети, превърнал „*поетическото познание в самопознание*" (Игов, 2007: 188). В дългите нощни дежурства, под обсипаното с ярки точици южно небе над Източните Родопи, в съпровод на нощния бухал или сова, той реди в главата си строфи, рими и стъпки, за да прехвърли веднага след наряда върху белия лист осенилото го вдъхновение.

Нощем, докато е наряд, поетът чувства Родопите особено силно, като жив организъм – с бълбукането и ромона на някое близко поточе с изгърбен римски мост над него, с равномерния писък на чухалчето и улулицата, с повея на дърветата – един при боровете и съвсем друг при дъбовете и брястовете. „*Дори само звъна на чановете да слушаш тук, душата ти се отпуска и обезболява.*", сподели той в едно от писмата си. Тъй като тогава ръчните часовници сред войниците са лукс, те са се научили да се ориентират за времето по звездите, при това безпогрешно. Така, преди да зарови глава над книгите в щабната библиотека, поетът се учи от мъдрата „Книга на природата".

От службата си на границата поетът отнася още една поука, житейски урок, а именно: „*необходимостта от Вехи, от ориентири в живота*." По протежението на граничарските пътеки, на определено разстояние се извисяват високи колове с наръч сено на върха – като факли. В безлунните нощи или в дебелите преспи, за да не се отклоняват от пътеките, войниците се ориентират по тези вехи, по „факлите" на фона на небето: „*И по-късно, през целия ми трудов и духовен живот се старах да имам пред себе си, подобно ориентири, живия пример на други, осъществили се професионално и морално, хора*", ми написа той в писмото си от 16.11.2002 година. Времето, прекарано на граничната линия, му дава възможност да „усети" всичките четири сезона с красотите и трудностите им.

Преди да се уволни, редник Здравко Кисьов предприема едно незабравимо пътуване с кон по заставите в Кирково, Шумнатица и Чакаларово, села по протежението на българско-гръцката граница, които днес административно се намират в състава на Община Кирково. Понеже рисува добре, той е натоварен със задачата да направи постоянната украса на въпросните застави. Споменатото пътуване от място на място, без подвикванията на старшини и ефрейтори, остава незаличимо в паметта на поета. Обяздил жилавия кон, който се спуска и се качва по каменистите долове и стръмнини на Гюмюрджински снежник, вслушва се с трепет в дълбинния шепот на планината. Помолен от мен, той направи трогващо описание на Източните Родопи, едно от най-хубавите за родната ми планина; в това описание особено впечатляват сравненията с другите български планини, отличителното във всяка една от тях:

> *Родопа е мистична планина. Не е така сурова като Рила и Пирин, нито епична и достолепна като Стара планина. Но е някак по-дружелюбна, разлята и ласкава. Имаш чувството, че ако запееш, зверовете ще дойдат и ще тръгнат подире ти, някак и ти си Орфей. В другите планини гласът ти ще бъде погълнат и отнесен от ветровете. (...).*

İkinci yılın başında şair, askerî birliğin Çorbaciysko Köyü'ndeki karargâhına çekilir. *"Kalem oynatan biri olduğum için, birliğin kütüphanecisi yapıldım, ama yine de nöbet tutuyordum. Ortak yatakhanede kalmak yerine, geceyi kütüphanenin zeminine serdiğim yatağımda geçiriyor ve böylece uyumaktan çok kitap okuyordum,"* diye hatırlayacaktı yarım yüzyıl sonra.

Zdravko Kisyov'un edebiyat alanında ilk adımlarını attığı döneme denk gelen o yıllarda Haskovo'da ve Kırcaali'de çıkan gazetelerde şiirleri basılıyordu. Özellikle Kırcaali gazetesiyle ilgili hoş bir hatırasını unutmuyordu: *"Terhis olurken bir fotoğrafa ihtiyacım vardı ve bu fotoğrafı Kırcaali gazetesinin fotoğrafçısı çekti. Bugün hâlâ terhis belgemdeki o sivil üniformalı fotoğrafta, üzerimde gazetenin genel yayın yönetmeni olan Simeon Dimitrov'un ceketi vardır."* Mektuplardan şairin, 1962'de yayımlanan ilk şiir kitabı öncesine ait bütün müsveddelerini ve basılan şiirlerini imha ettiği anlaşılıyordu. Nedeni de, bunları namı diğer "çıraklık dönemi"ne özgü çekingen karalamalar şeklinde değerlendirmesinde yatıyordu. Adı geçen gazetenin iki yıllığı incelendiğinde, Er Zdravko Kisyov'un 26.07.1957 (Yıl II, Sayı 30 (82) ile 27.06.1958 (Yıl III, Sayı 26 (130) tarihleri arasında 15 şiirinin okurla buluşmuş olduğu görülmektedir. Bu şiirlerin dizelerinden, Tuna kıyısından güney sınırını korumaya gelmiş bir gencin ruhsal dünyası yansımaktadır.

Sınır hattı, sınır ve sınırlılık gibi kavramlar, şairi "Monologlar" adlı ikinci kitabında yer alan aynı başlıklı şiirin yazılmasına ilham kaynağı olmuştur:

Sınır sadece iki adım ötede.
Sınırdan soğuk bir rüzgâr eser.
Her askerin omzunda, namluya sürülmüş
bir tüfeğin ağırlığı durur.

Ben ise başka bir sınırı düşünüyorum.
Her an geçtiğimiz o sınırı.
"Bilmek" ve "Bilmemek" arasındaki o mutlu sınırı,
yenilgiyle zafer çığlığı arasındaki sınırı.

Gece de, gündüz de kalplerimizde
her zaman hareketli o sınırı.
Bütün kaygılar rüzgârın nasırlaştırdığı
simalarımızda izler bırakır.

Bu sınır sadece iki adım ötededir.
Ama eğer hiç aşılmasaydı,
Âdem'in kara sabanından
yüce yıldızlara hiç ulaşabilir miydik?

Yumuşak bir yatağa demir atma!
Dünyada bir sınır olduğuna inanma!
Zamanın otomatik tüfeği en isabetli atışı
durağan hedefe yapar.

Görüldüğü üzere, sınır eri Zdravko Kisyov omzundaki ağır tüfekle, dondurucu rüzgârın estiği Bulgaristan ile Yunanistan arasındaki sınırı korurken, içindeki şair, insan bilgisinin soyut sınırlarının farklı boyutları, tezahürleri ve anlamlarını sorgulamaktadır.

През втората година той е изтеглен в щаба на отряда в село Чорбаджийско. *„Като пишещ човек ме направиха библиотекар в поделението, но си носех караулната служба. Вместо в общото (...) спално помещение, нощем си постилах на пода на библиотеката и така повече четях, отколкото спях*“, си спомня той след половин век.

Това е периодът, когато започват първите му литературни изяви, той печата стихове във вестниците, които през онези години излизат в Хасково и Кърджали. Конкретно с кърджалийския вестник го свързва мил спомен: *„Когато се уволнявах, ми трябваше снимка, която ми направи фотографът на кърджалийския вестник. Тя стои и до днес в уволнителната ми военна книжка, на нея съм цивилен със сакото на главния редактор [Симеон Димитров] на „Нов живот*“. От писмата става ясно, че поетът е унищожил черновите и всички свои публикации, предхождащи появата на първата му стихосбирка през 1962 година, понеже той ги квалифицира като плахи опити от т. нар. учебен период. Прегледът на двете годишнини на споменатия вестник показва, че редник Здравко Кисьов е публикувал в него от 26.07.1957 (г. II, № 30 (82) до 27.06.1958 (г. III, № 26 (130) петнадесет стихотворения, които отразяват душевните вълнения на младия момък, дошъл от брега на Дунав да пази южната граница.

Границата, пределът, граничното вдъхновяват поета да напише едноименното стихотворение, включено във втората му книга „Монолози“:

Границата е на две крачки само.
От границата повява хлад.
И тежи на всяко войнишко рамо
зареден автомат.

Аз си мисля за другата граница.
Тая, която пресичаме всеки миг.
Щастливата граница между „не зная“ и „зная“,
между погрома и победния вик.

Границата, която вечно се движи
в нашите нощи, дни и сърца.
И оставят следи всички грижи
по обветрените ни лица.

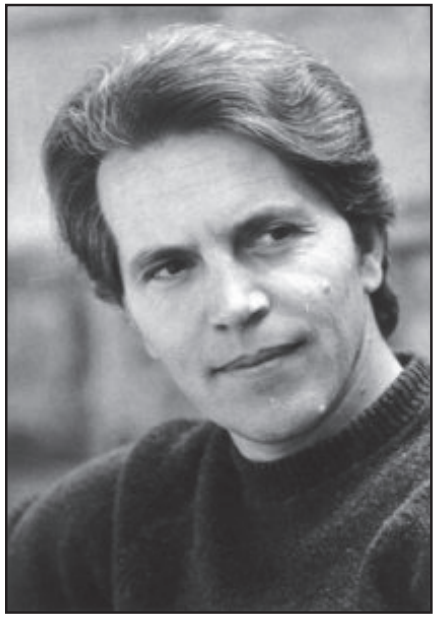
И тази граница е на две крачки само.
Но ако не се прекрачваше тя,
можехме ли от ралото на Адама
да стигнем звездната висота?...

Не пускай котва в мека постеля!
Не вярвай, че съществува в света предел!
Автоматът на Времето най-точно стреля
по неподвижна цел.

Както се вижда, когато граничарят Здравко Кисьов пази с тежък автомат на рамо българско-гръцката граница, от която повява хлад, поетът в него разсъждава за различните измерения, проявления и значения на абстрактната граница на човешкото познание.

Sonuç Yerine

Bulgaristan'ın XXI. yüzyılın ilk yıllarında NATO ve Avrupa Birliği üyeliğine kabul edilmesi, yaklaşık 30 km uzunluğundaki Makaza geçidi üzerinden iki ülkenin birbirine bağlanması fikrinin hayata geçirilmesini kolaylaştırdı. 2009'da başlayan yol çalışmalarının Eylül 2013 yılında tamamlanmasıyla sınır kontrol kapısı resmî olarak devreye girdi. Mesafeleri kısaltan bu yol, sınır bölgelerinin ekonomik canlanmasına ve turistik hareketliliğin iki yönde de önemli ölçüde artmasına katkı sağladı. Tam da bu satırların yazıldığı sırada, 01.01.2025 tarihinde Bulgaristan Cumhuriyeti'nin Schengen bölgesine tam üyeliğinin resmiyet kazanması üzerine, Makaza artık ülkeleri ve insan kaderlerini ayıran bir sınır kontrol noktası olmaktan çıktı. Bütün bu gelişmeler, bölünme ve karşıtlıkların olmadığı, sınırların ortadan kalktığı bir dünyanın inşa edilebileceği umutlarını artırmaktadır.



Şair Zdravko Kisyov
Поетът Здравко Кисьов



Zdravko Kisyov, Refleksii [Refleksler], Avangard print, 2015
Здравко Кисьов, Рефлексии, Авангард принт, 2015

Вместо заключение

Приемането на Република България в първите години на нашия век в НАТО и в Европейския съюз улеснява осъществяването на подетата идея за свързване на двете държави през прохода „Маказа“, дълъг тридесетина километра. Пътно-строителните дейности, започнали през 2009 година, са финализирани през септември 2013 година, когато граничният контролно-пропускателен пункт е официално открит. Скъсявайки разстоянията, пътят допринася за икономическото съживяване на граничните райони и за значителното увеличаване на туристическия поток в двете посоки. Точно когато се пишеха тези редове, с официалното приемане на Република България на 01.01.2025 година като пълноправен член на Шенген, „Маказа“ вече не е граница, която разделя страни и човешки съдби. Всичко това увеличава надеждите ни за изграждане на един свят без разделение и противопоставяне, без граници.

Kaynakça / Цитирана литература

Далчев 1984: Далчев, Ат. *Съчинения в два тома. Том 2, Проза*. София: Български писател, 1984.

Игов 2007: Игов, СВ. // Кисьов, Здр. *Обратно време*. София: Български писател, 2007, с. 188

Кисьов 2002: Кисьов, Здр. *Канон*. Русе: Авангард принт, 2002.

Кисьов 2023: Кисьов, Здр. *Светлопис. Избрани стихотворения*. София: Ерго, 2023.

Личен архив на Хюсеин Мевсим.

Русев 2002: Русев, Р. Поетическият канон на Здравко Кисьов, *Брод*, 1, Русе, 2002.

Хорозов 1988: Хорозов, Ф. *Дълбоката река*. Пловдив: Христо Г. Данов, 1988.

Хорозов 1994: Хорозов, Ф. *Сиво-черна моя*. София: Христо Ботев, 1994.

Янев 2008: Янев, Вл. Сезонът на Филип Хорозов // *Погледи към българската поезия и проза*. Варна: LiterNet.



Svilengrad, Eski Köprü / Свиленград, Старият мост



Tütün: Doğu Rodoplar'ın "Yeşil Altını"

Тютюнът, „зеленото злато" на Източните Родопи



İpek Böceği Kozaları

Копринени пашкули



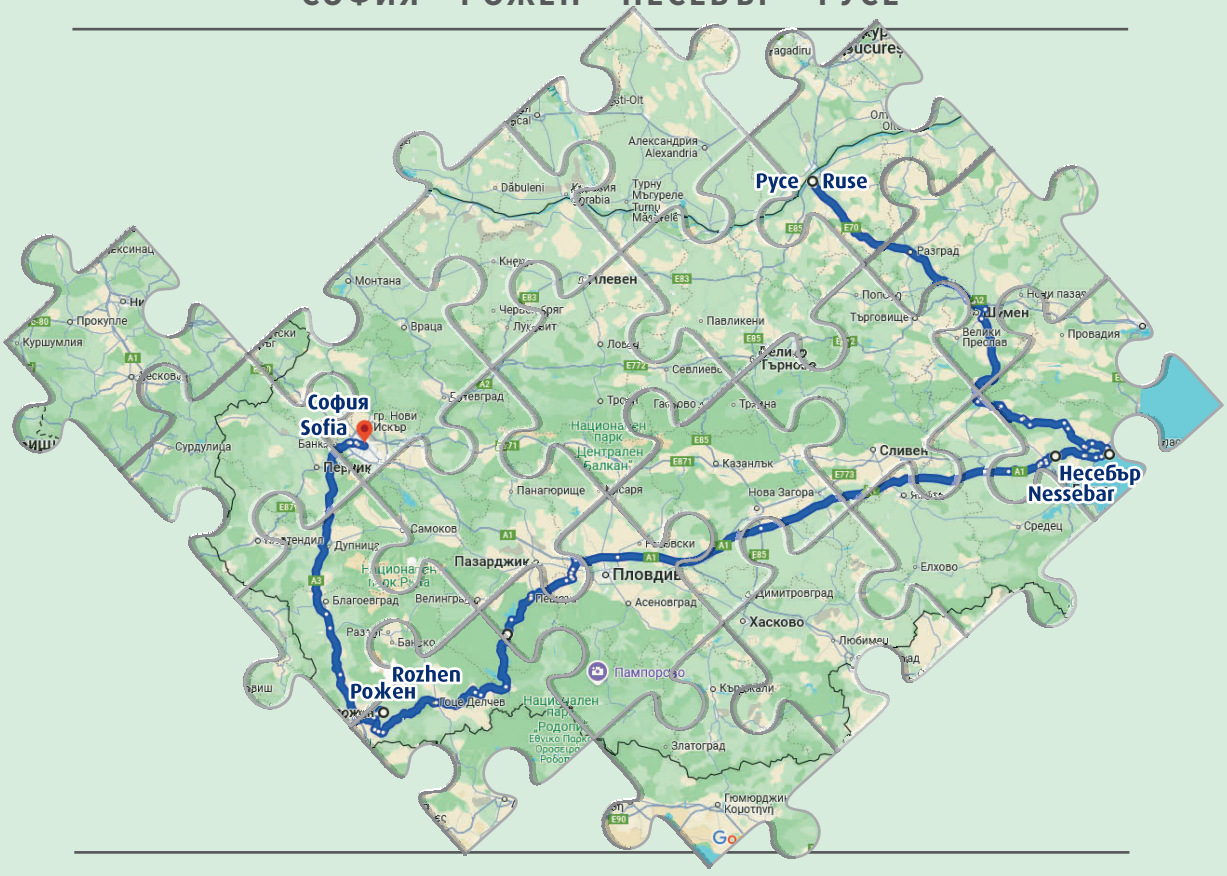
Huhla'nın Gizemleri'nin
Fahri Köylüsü Ödülü

Наградата
„Почетен селянин на
Мистериите на Хухла"

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ФИГУРИ НА *НАСТОЯЩЕТО*: ГРАДСКИ СИЛУЕТИ

СОФИЯ – РОЖЕН – НЕСЕБЪР – РУСЕ



SOFIA – ROZHEN – NESSEBAR – RUSE

FIGURES OF THE *PRESENT*: URBAN SILHOUETTES

Sofia University St. Kliment Ohridski

ЕКИП

Научен ръководител:
доц. д-р Надежда Стоянова

Участници:
Антон Николов, Силвия Николова, Рени Стоева, Василена Копаранова

КОНЦЕПЦИЯ НА МАРШРУТА

Откакто през 1912 г. Иван Радославов заявява „Иде градът.“, в българската литература този топос постъпателно се превръща в основен за художествено осмисляне на човешката драма. Това е градът с осветените площади и пищните карнавали, но най-вече градът с неговите стъмнени улици и крайни квартали, които се превръщат в домове на непознати герои и в метафори за техните светове. За този град трудно се говори в минало време не защото историите му не биха могли да са приключили, а защото чрез тях неясната тревога на модерния субект и играта на постмодерния човек със собствената им идентичност се оказват винаги актуални, а нерядко и болезнено преживени. Към българската литературна интерпретация на някои от тези светове и човеци насочва вниманието си и нашият екип. Подбрани са автори и произведения, които по-рядко са попадали в обсега на критическото внимание, а литературният маршрут, който създадохме, има четири основни географски топоса, представени от няколко типажи с тяхната сложна положеност между центъра и периферията.

Спираме се първо в **София**, за да представим част от творчеството на Любомир Милчев – Dandy. Специфичната интерпретация на фигурата на Денди като фланьор, който вижда и разиграва градското пространство като театрална постановка, е перспективата, през която Силвия Николова прочита „Тържището“. Избрали сме два топоса в София, които са важни за автора и неговия герой – градинката „Кристал“, самата тя тържище през 90-те години, и Женския пазар в София – не толкова културни средища, колкото места, които правят възможна рефлексията на фланьора върху градските тълпи и авторефлексията на денди. Следващата спирка в столицата е Политехническият музей, а Антон Николов разглежда фантастичното творчество на Агоп Мелконян през тезата за машината като една от фигурите, чрез които се представя стремежът на човека да осмисля битието си и да преодолява собствените си граници. Вторият топос е **Рожен –** отдалеченият от града планински проход, в близост до който обаче е изградена най-голямата обсерватория на България – комплекс, който изразява волята на човека, заключеник в едно от краищата на Вселената, да разширява хоризонтите на своето настояще. За посещението на обсерваторията са предвидени още две беседи на Антон Николов за Агоп Мелконян и за проекциите за града на бъдещето, които настоящето може да строи и които са представени в пародийната повест „Убийство в Ню Бабилон“. Третата спирка в нашия маршрут е **Несебър**, а в беседата на Рени Стоева тревожните антиутопични сигнали от прозата на Мелконян са заменени от приглушената тъга по близост в поезията на Иван Пейчев. Морето, есента, брегът, корабът се тълкуват като граници на света и на себе си, които имплицитно подсказват наличието или липсата на Другия. Последният топос на маршрута е **Русе,** а беседата на Василена Копаранова е посветена на един от знаковите русенски поети от групата на т.нар. „сърдити млади хора“ – Веселин Тачев. В текста се разглежда лирическият герой от 60-те години на XX век и неговото колебание между селото и града като времеви и идентичностни маркери. А като обобщение може да се каже, че за подбраните *герои* на града настоящето се преживява като пограничие, от което се отварят различни перспективи към себе си, към Другия/другите или към идното.

TEAM

Academic leader:
Associate Professor Nadezhda Stoyanova, PhD

Members:
Anton Nikolov, Silviya Nikolova, Reni Stoeva, Vasilena Koparanova

ROUTE CONCEPT

Ever since Ivan Radoslavov proclaimed in 1912, "The city is advancing", the topos in question increasingly became the core location for contemplating human drama. That was the city with its brightly lit squares and lavish carnivals, but also the city with its dark side streets and fringes, which had turned into homes for strange characters as well as metaphors for their worldviews. It is next to impossible to talk of that city in the past tense, not because its stories are still ongoing, but because through them the vague anxieties of the modern subject and the games of the postmodern person with their own identity always prove to be relevant, and often painfully experienced. The members of our team turn their attention to the Bulgarian literary rendition of some of these worlds and people. We have selected authors and works that have more rarely merited critical discussion, and the literary route we have mapped has four main geographical topoi, represented by several literary personae with their complex positions between the center and the periphery.

Our first stop is **Sofia**, where we present some of the works by Lyubomir Milchev – Dandy. Discussing the figure of Dandy as the flâneur who sees and stages urban spaces as if in a theatre performance is the entry point adopted by Silvia Nikolova in her reading of *The Marketplace*. We chose two Sofia locations, which are important to the author and his protagonist – Crystal Garden, which used to be a market place in the 1990s, and the Women's Market. Both are not necessarily regarded as hubs of culture, but as places, which allow the flâneur to reflect on urban crowds and on his own dandyism. The next stop in the capital is the National Polytechnic Museum, where Anton Nikolov contemplates the sci-fi output of Agop Melkonyan, positing the machine as one of the figures through which humans reflect on their existence and strife after expanding their own boundaries and limitations. The second topos is **Rozhen** – the mountain pass far away from the city, near which, however, there looms the largest observatory in Bulgaria **–** a complex that expresses the will of man, imprisoned at one end of the universe, to expand the horizons of his present. During the visit to the observatory, there are two more talks by Anton Nikolov about Agop Melkonyan and the projected imaginings of the city of the future from the vantage point of the present, projections, which the long short story parody *Murder in New Babylon* offers.

The third stop in our route is **Nesebar**, and in the lecture presented by Reni Stoeva, the disturbing dystopian signals form Melkonyan's prose give way to the muted sadness of longing after closeness in the poetry of Ivan Peychev. The sea, autumn, the coast and the ship are interpreted as boundaries of the self and the world, which implicitly suggest the missing Other.

The last location along the route is **Ruse,** and Vasilena Koparanova's talk is dedicated to one of the iconic Ruse poets from the group of the "angry young men" – Veselin Tachev. Her text examines the lyrical speaker of the 1960s alongside his doubts and fluctuations between the village and the town as temporal and identity markers. In conclusion, we could say that for the selected heroes of the city, the present is experienced as a borderland, from which different perspectives open up towards themselves, towards the Other/others, or towards the future.

ТОПОС:
СОФИЯ, ГРАДИНКА „КРИСТАЛ“, ЖЕНСКИЯТ ПАЗАР

СИЛВИЯ НИКОЛОВА

ДЕНДИ КАТО ХУДОЖНИК НА СЪВРЕМЕННИЯ ЖИВОТ: ТЕАТРАЛЕН РАЗПОРЕДИТЕЛ, АКТЬОР, ФЛАНЬОР

(Първа част)

I.

Любомир Милчев – dendy присъства в българския литературен контекст най-вече като автор на автофикционални книги, чиято главна черта несъмнено е естетическата провокация. Прозвището, с което се самоназовава в художествените си текстове, но и с което е най-вече популярен в културното и публичното пространство, е от особено значение като многопосочен отличителен маркер. Дендизмът в настоящата работа ще бъде важна отправна точка и обяснителен механизъм както за артистичния маниерен жест на Милчев, така и за специфичната проява на режисирана театралност в „Комедиантите. Фарсове и водевили и дори... tableau vivant“ (2004).

Фрагментарната глава „Тържището“ от книгата „Комедиантите“ представлява на пръв прочит поредният ексцентричен епизод от градските странствания на Любомир Милчев – dandy.[1] „Тържището“ обаче предизвиква интерес с провокативното си посягане към фигурата на художника фланьор, въведена от Бодлеровата статия „Художник на съвременния живот“ (1863), пренасяйки сцената на разходката в 21. век – от Париж в София.[2] Чрез поредица от приближавания и отдръпвания Денди вписва образа на съвременния софийски фланьор в концептуалните измерения, от една страна, на Бодлеровия текст, и от друга – в идейните постановки на Бенямин, който *„канонизира като еталон за фланьор“* Бодлер (Игов 2010). Твърде категорично обаче Любомир Милчев отхвърля сляпото следване на културния код, който е усвоил по силата на дендистката естетика, и представя приемствеността като дискусионна област на смислови преоценки, изобразявайки я в атрофирала версия и опосредена през оптиката на една натрапчива театралност.

В „Тържището“ Любомир Милчев е, както обикновено, герой на своята (фикционална) история.[3]

[1] Специфична форма на фланьорски наблюдения в стадий на все още плах и зараждащ се ексцентризъм срещаме и в книгата му „Проглеждането на гледката: Из скромния опит на един съгледвач“ (1995).

[2] През следващата година излиза статията на Боян Манчев „Безобразното тяло и фетишът на неорганичното. Записки на един съвременен софийски фланьор“ в сп. „Критика и хуманизъм“, която по-късно става част от книгата „Тялото метаморфоза“ (2007). И Боян Манчев, и Любомир Милчев са двама нетипични фланьори от гледна точка на образцовия парижки културен мит; но те предлагат две визии на съвременния *софийски* фланьор, които несъмнено носят своите исторически, културологически и естетически основания. Любопитно е да се отбележи, че субектът на Боян Манчев избира да гледа градското пространство на София в перспективата на *неорганичността* и *фетишизма*, като сам отбелязва понятийната близост с Бенямин (Манчев 2005: 179): авторефлексивният жест от подзаглавието получава своята логична културноисторическа референция.

[3] Поради спецификата си на автобиографична фикция творчеството на Любомир Милчев предполага идентификация на авторовата личност с художествения персонаж, неизменно водещ повествованието в Аз-форма.

TOPOS:
SOFIA,
CRYSTAL GARDEN,
WOMEN'S MARKET

SILVIA NIKOLOVA

DANDY AS A PAINTER OF MODERN LIFE: USHER, ACTOR, AND FLÂNEUR

Translated by Rayna Rosenova

I.

In the Bulgarian literary context, Lyubomir Milchev – Dandy figures chiefly as an author of autofiction, whose key feature is aesthetic provocation. The sobriquet, which he uses in his fiction and by which he is primarily known in the cultural and public space, is of great significance, functioning as a multifaceted differentiation marker. Dandyism in this text will be a major vantage point and interpretive lens not only for Milchev's artistic mannerist gesture but also for the idiosyncratic display of staged theatricality in *Комедиантите. Фарсове и водевили и дори... tableau vivant* (2004) [*The Actors. Farces and Vaudevilles and Even … Tableau Vivant*] (2004).

The fragmentary chapter „Тържището" ["The Marketplace"] from *The Actors* appears, at first reading, as the usual excentric episode of Lyubomir Milchev – Dandy's city wanderings.[1] "The Marketplace", however, sparks interest with its provocative focus on the figure of the painter as a flâneur, introduced by Charles Baudelaire's essay "The Painter of Modern Life" (1863), transporting the scene of the flâneur's stroll to the twentieth-first century – from Paris to Sofia.[2] Through an interplay of closeness and distance, Dandy inserts the image of the modern Sofia-based flâneur into the conceptual framework of Baudelaire's text, on the one hand, and, on the other, the conceptual formulations of Walter Benjamin, who *canonised* [*Baudelaire*] *as the paradigm of the flâneur* (Игов 2010). Lyubomir Milchev, however, firmly rejects the blind following of the cultural code he acquired via the aesthetics of dandyism. He shows continuity as an object of debate and meaningful reassessment, portraying it in an atrophic version and mediating it through the lens of intrusive theatricality.

In "The Marketplace", Lyubomir Milchev is, as usual, the hero of his own (fictional) story.[3]

[1] A specific form of the flâneur's observations in the early stage of a yet diffident and emerging eccentricity is observed in his book *Проглеждането на гледката: Из скромния опит на един съгледвач* (*The Awakening of the View: From the Modest Experience of a Flâneur*, 1995).

[2] Boyan Manchev's article „Безобразното тяло и фетишът на неорганичното. Записки на един съвременен софийски фланьор" ("The imageless body and the fetish for the inorganic. Diary of a contemporary flâneur in Sofia") was published the following year in the magazine "Критика и хуманизъм" (*Criticism and Humanism*), and later in his book *Тялото метаморфоза* (*Body-Metamorphosis*, 2007). Both Boyan Manchev and Lyubomir Milchev are two uncommon flâneurs compared to the model example of the Parisian cultural myth; however, they both put forward two versions of the contemporary Sofia-based flâneur that undoubtedly have their historical, cultural, and aesthetic grounds. It is interesting to note that Boyan Manchev's flâneur chooses to look at the urban space in Sofia from the perspective of "fetishism" and the "inorganic", pointing out his relation to Benjamin's concepts: the self-reflexive indication in the title receives its logical culture-historical reference.

[3] As autobiographical fiction, Lyubomir Milchev's writings presuppose an identification between the author's personality and his fictional character who narrates the story in the first person.

Той се самопредставя, първо, като *„пропит от тънка социална интуиция“* (Милчев 2004: 105) разпоредител на местата на публиката в някакъв импровизиран градски театър и после – като наблюдател на градското множество (фланьор), населяващо Тържището.[1] Последният идентификационен модус, а всъщност може би – първият, е собствено участник и актьор в *спектакъла*. Началото на тези превъплъщения започва в мига, когато Денди отправя призив към воайорство от височината на близките балкони и покриви в посока на собствената си фланьорска разходка из Тържището, докато събира непосредствени, най-изискани впечатления: *„Балконите биха могли да се предоставят като ложи в театър за благосъзерцание на този вълнуващ* ***спектакъл***“ (Милчев 2004: 106) (подч. е мое – С.Н.), а *„[з]а малката, но представителна група на нафуканите песимисти на разположение са покривите, отгдето да надничат кат' готически гаргуй, от който се процежда отровната капка на тяхната злоба. Туй е височината, от която да следят, съгласно с разбиранията си, човешкия мравуняк, и в хода на спонтанно възникнало решение да полетят надолу презглава или, ако могат – да се възнесат“* (Милчев 2004: 106 – 107).

Има нещо необичайно в обстоятелството, че фланьорът си подсигурява публика. *Наблюдателят, който на свой ред бива наблюдаван*. В този жест на режисирана театралност може да се съзре иронична реплика към Бодлер, чиито действия и поведение според Сартр са ръководени от съзнанието за неизменно следящия го чужд поглед (Сартр 1994: 11 – 12; 55). Онова, което е действителен драматизъм при Бодлер, в плана на естетическите нагласи на Любомир Милчев е окарикатуряване на опитите на *„самонаказващия се“* Бодлер *„да се превърне в обект пред собствените си очи“* (Сартр 1994: 55). Може да мислим фланьора на Любомир Милчев през буквализацията на това положение: въвеждането на фигурата на публиката активизира ситуацията на (театрален) ексхибиционизъм.[2] С други думи, от провала на Бодлер, разбрал, че не е възможно *„да се видиш истински с очите на Друг“* (Сартр 1994: 55), Денди създава *театрална ситуация*.

В „Тържището“ обаче не става дума за „истинска“ театрална постановка – театърът се случва на улицата, във фантазията и изобщо с помощта на *декорите на действителността*. Денди, първо, като разпоредител в този импровизиран театър и после – като наблюдател движи събитийността по силата на максимата, която извежда при началото на фланирането[3] си: *„Напълно е възможно да вони, ала аз отбягвам тази обонятелна очевидност, тъй като очевидното не дава, а лукаво отнема“* (Милчев 2004: 101). В духа на играта с привидности ще последва и друго ексцентрично признание: *„Краката откачват мярката на действителността. С която, слава богу, никога не съм бил в крак. И не ще бъда. И не ще бъда...“* (Милчев 2004: 111). Уличната сцена се превръща в пространство със силен естетически потенциал, където ситуацията на игра размива границите между действително и фикционално, между театрална игра и театралничене.

---

[1] Става дума за Женския пазар в София.

[2] В самия акт на фланьорството може да бъде намерен намек за еротизъм. Ангел Игов посочва тъкмо този аспект: *„Фланьорът всъщност е едно от възможните превъплъщения на окото, гледащо града, странстващото из града око. Важен, структуроопределящ орган от така раздробеното в града човешко тяло: орган, който прониква и създава и по това прилича на фалоса – визуалните пътешествия из града рядко са лишени от сексуални обертонове, както, впрочем, и самата практика на flanerie е неизменно свързана с еротиката на воайорството и с още по-конкретни обещания* [...]“ (Игов 2010). Поставянето на смислов акцент върху метонимичната замяна на фланьора с всевиждащото око чертае връзка на близост с обстоятелството, че Бодлер предлага сравнение на тази фигура с огледало, в което тълпата се оглежда (Бодлер 1978: 518).

[3] Настоящата разработка заема неологизмите *„фланиране“* и *„фланьорство“*, използвани синонимно в статията „Оправдание на фланьора“ (2010) на Ангел Игов.

He self-defines himself, first, as an usher, *endowed with a fine social intuition*, working at an improvised city theatre and showing people where their seats are and then – as an observer of the city's people (flâneur) populating the marketplace (Милчев 2004: 105).[1] The final identification modus, or actually the first, is his role as a participant and an actor in the *spectacle*. These embodiments begin when Dandy makes an appeal for voyeurism from the heights of the nearby balconies and roofs in the direction of his flânerie around the Marketplace, as he obtains firsthand exquisite impressions: *The balconies could be offered as boxes in a theatre to allow for a grandstand view of this remarkable* ***spectacle*** (my emphasis), while *the small but representative group of perky pessimists can avail of the roofs, whence they can peep like gothic gargoyles oozing the poisonous drops of their malice. It is the height from which to observe, according to their views, the human throng, and on a whim, fly down, headwards, or, if they can, ascend* (Милчев 2004: 105–107).

There is something uncommon in the idea that the flâneur secures an audience. *The observer is being observed*. This gesture of directed theatricality could be read as an ironic riposte to Baudelaire, whose actions and attitude, according to Sartre, are governed by the idea of being constantly under other people's gaze (Sartre 1994: 11–12; 55).What in Baudelaire is a genuine dramatic sense, in Lyubomir Milchev's aesthetic views is a caricature of Baudelaire's *self-punishment* and attempts *to transform himself into an object in his own eyes* (Sartre 1994: 55). We can think of Lyubomir Milchev's flâneur as literally occupying this position: introducing the figure of the audience activates the situation of (theatrical) exhibitionism.[2] In other words, from Baudelaire's failure, he has learned to realise that it is "impossible really to see ourselves through other people's eyes" (Sartre 1994: 55); Dandy creates a *theatrical situation*.

In "The Marketplace", however, the performance is not a "genuine" one – the theatre happens on the streets, in one's mind, staged with *the props of reality*. Dandy, first as an usher in this improvised theatre and then as an observer (flâneur), orchestrates the events following the maxim that he postulates at the beginning of his flânerie: *It is absolutely possible it stinks, but I keep away from such an olfactory obviousness since the obvious does not give but greedily takes away* (Милчев 2004: 101). In the spirit of the play with appearances, another excentric confession follows: *Feet measure in steps the length of reality. With which, thank God, I have never been in step. And will never be. And will never be…* (Милчев 2004: 111). The street scene transforms into a space with a powerful aesthetic potential, where the state of play blurs the boundaries between real and fictional, between performance and theatricality.

[1] The Marketplace in question is The Women's Market in Sofia.

[2] There is a hint of eroticism in the flâneur's practices. Angel Igov points out this aspect: *The flâneur is only one of the possible embodiments of the eye looking at the city and wandering around the city. A vital structurally defining organ from the human body fragmented in the city: an organ which penetrates and creates, resembling the phallus – the visual wanderings in the city are rarely divested of sexual overtones, as the very practice of flânerie is invariably linked to the eroticism of voyeurism and more concrete promises* […] (Игов 2010). Stressing the significance of the metonymic substitution of the all-seeing eye for the flâneur implies a relation to Baudelaire's comparison of the flâneur with the mirror, in which the crowd sees itself (Baudelaire 2010).

В диалога си „Парадокс на актьора“ (1770 – 1778) Дидро предлага два модела на театрална ситуация, *„две самоизключващи се битийни форми“* (Тодоров 1997: 109): собствено театралната сцена и житейската сцена. Първата представлява естетически моделирания спектакъл като обект на творчески акт, а втората може да притежава такъв потенциал при определени обстоятелства. Перспективата за непосредствено разгръщане на театрална естетика поддържа Втори събеседник (преимуществено слушащият): *„Представете си тълпа от хора, струпани на улицата при някаква катастрофа, и всеки по свой начин спонтанно дава израз на естествената си чувствителност. Без да са се уговорили предварително, те ще изиграят поразителен спектакъл* [...]*“* (Дидро 1981: 511). Разсъждаващият върху парадокса на актьора Първи събеседник обаче отхвърля подобна възможност – според него разиграващото се на улицата – поле, на което властват случайности, лишени от художественост, – не може да бъде сравнявано със спектакъла на театралната сцена, *„постигнат в резултат на добре обмислена съгласуваност“* и *„разкрасяване“* на естествеността (Дидро 1981: 511).

В „Тържището“ Любомир Милчев преосмисля тъкмо естетическия залог на уличната ситуация, послужила за отправна точка в диалога на Дидро: използва моделите на театралното изкуство върху непосредствените и всекидневни епизоди от живия живот за преобразуване на екстатиката и спонтанността, превръщайки ги в обмислено и режисирано улично представление, в изкуство.[1] По този начин Денди съвместява по свой начин двете *„самоизключващи се битийни форми“*.

Трудно формата на театър в „Тържището“ може да се впише в някои от калъпите на теоретичното поле, но на практика все пак става дума за *театрална ситуация*: *„Ако един човек действа, а друг го гледа, това вече е театрална ситуация. Действието е основното изискване за наличие на театър заедно със ситуацията на наблюдение“* (Васева 2020: 124).

Епизодът с андрогинното Жълтурче се вписва в този модус. Някаква *действителна* житейска драма е видяна като трагикомедия, като сценка. *„Жълтурчето, минзухар самотен нейде на нивата на интимността“* (Милчев 2004: 119), е за пореден път унизително отхвърлен и подигран поради жалкия си социален статус и непригодността си към общността на Тържището. В резултат на това *„*[*д*]*ори не се покланя в края на сценката и не чува аплодисментите на онези, горе, в ложите. Завеса“* (Милчев 2004: 120). Появява се характерният за театъра атрибут – завесата, – за да онагледи конвенционалния завършек на представлението, а всъщност изобщо не излизаме от действителността: това просто е интерпретация на житейска ситуация в ключа на театралното през неизменния присмехулен поглед на денди-фланьора, който играе роля и същевременно режисира под зоркия поглед на своята безмилостна публика.

> *„*[*Т*]*еатърът е наистина и не е“* (Васева 2020: 20).

Негативната конотация при използването на театралния понятиен апарат се подчертава дебело, но за да се превърне в обект на естетическо отношение; Денди си служи с набор от пейоративи – играта като поза и измама, публиката, видяна като злобна и лукава, Тържището (сцената) като *„прелестна гнусотийка“*, място на развала и предизвикателство за обоняването, – които обаче са ценностнозначими в създаваната художествена проекция.

[1] В книгата си „Малък парадокс на театъра“, разсъждавайки върху диалога на Дидро, Владислав Тодоров предлага и една друга възможност: *„театър*[*ът*] *като форма на присъствие в Живота“* (Тодоров 1997: 109). В този случай *„предпоставката е обратна – театър и живот не са самоизключващи се битийни форми, а раздвоение на едно и също нещо“* (Тодоров 1997: 109). През игровия механизъм на едно такова преобръщане Владислав Тодоров поставя проблема за нов парадокс, навлизайки с сферата на битийното.

In his dialogue "The Paradox of the Actor" (1770–1778), Diderot suggests two models of a theatrical situation, *two mutually exclusive life forms* (Тодоров 1997: 109): the stage and the scene of life. The first represents the aesthetically modelled spectacle as an object of art, whereas the second can possess such a potential under certain circumstances. The perspective of the immediate development of theatrical aesthetics is sustained through a Second interlocutor (the primary listener): *But if a crowd of men were brought out into the street by some catastrophe and were suddenly to unleash, each in his own way, their natural sensibility, quite independently of each other, they will create a wonderful spectacle…* (Diderot 1981: 511). However, the one reflecting on the actor's paradox, that is, the First interlocutor, rejects such a possibility – according to him, the performance on the street – a space where coincidences reign, devoid of artistry – could not be compared to the performance on stage, *one which arose out of a deliberate agreement*, and *improved on* nature (Diderot 1981: 511). In "The Marketplace", Lyubomir Milchev rethinks the aesthetic potential of the street situation: he applies theatre models on immediate and everyday episodes from real life to transform the sense of excitement and spontaneity, turning them into a well-thought and directed street performance, i.e. into art.[1] In this way, Dandy combines, in his own way, the two *mutually exclusive life forms*.[2]

Although it is difficult to fit the form of theatre in "The Marketplace" in one of the models of theatre theory, in practice, we are still talking about a theatrical situation: *If a person acts, and another is watching them, this is already a theatrical situation. The action is the main requirement for the presence of theatre along with the situation of spectatorship* (Васева 2020: 124).

The episode with the androgynous yellow minikin fits this modus. A real (as long as the suggestion of making the unsuspecting ordinary people at the marketplace part of the spectacle works) tragedy of life is seen as a tragicomedy, as a sketch. *The yellow minikin, a lonesome dandelion somewhere in the field of intimacy* (Милчев 2004: 119), is once again rejected in a humiliating way and made fun of because of its contemptible social status and its unfitness for the community of the Marketplace. As a result, *it does not even make a bow at the end of the sketch and does not hear the applause of those, up in the boxes. Curtain* (Милчев 2004: 120). The curtain, as a typical feature of theatre, appears to mark the conventional end of the performance. In fact, we do not leave reality: it is just an interpretation of a life situation in the key of theatre through the immutable mocking gaze of the dandy-flâneur, who is simultaneously playing a role and directing under the watchful eye of his merciless audience.

> [*T*]*heater is real and is not.* (Васева 2020: 20).

The negative connotation in the use of theatre's conceptual apparatus is highlighted only to be turned into an object of aesthetic treatment; Dandy uses a number of pejoratives – theatricality as a pose and deception, the audience seen as malevolent and cunning, the Marketplace (the stage) as "charming abomination", a place of decay and a challenge to one's sense of smell – which are nevertheless valuable in the created fictional projection.

[1] Analysing Diderot's dialogue in his book *A Little Paradox of Theatre*, Vladislav Todorov offers another option: "theatre as a form of presence in life" (Тодоров 1997: 109). In this case, t*he premise is the reverse – theatre and life are not mutually exclusive life forms but a bifurcation of the same thing* (Тодоров 1997: 109). Through the playful mechanism of such a reversal, Vladislav Todorov poses the problem of a new paradox as he involves the sphere of life.

[2] In this sense, we could ask the question which Ani Vaseva poses on the nature of what we actually call "theatrical" – in its comprehensiveness and intractability to be placed in frameworks and contexts: *What is the difference between "performing" as an actor and "performing" in life. Is there, in fact, such a difference?* (Васева 2020: 164).

Едновременно с налагането на идеята за някаква форма на театър действат законите на театралничeнето.

II.

А защо тъкмо *„прелестна гнусотийка"*? Пътят към Тържището води *„в срамната посока"* на едно *„долно влечение"* (Милчев 2004: 102). Тържището изобщо е видяно през ярък отрицателно натоварен семантичен регистър – там царят развала (Милчев 2004: 103), непристоен шум (Милчев 2004: 107), *„смях и скапани кайсии"* (Милчев 2004: 114), а обитателите са небрежно наречени *„измет"* (Милчев 2004: 118). Подобно на Бодлер, и Денди *„долавя очарованието дори в повредени и разлагащи се стоки"* (Benjamin 1997: 5).[1] *„Да се посегне на развалата – та туй си е направо една пастьоризация на преживяването, превенция Всякаква и кондом"* (Милчев 2004: 103), пише Любомир Милчев, провокативно *посягайки* към бодлеровската естетика.

Прелестната гнусотийка – Тържището – е заплашена от наслагването на културни кодове, активизиращи фигури-образци, а дословното преповтаряне на практиката на фланьора за Любомир Милчев е повече от невъзможно. Той може да бъде поставен в позицията на зависим от понятийния и естетически апарат на Бодлер само поради двата много важни идентификационни модуса, през които се самопредставя в „Тържището" – денди и фланьор.

Бодлер описва фланьора по следния начин: *„Тълпата е неговото Владение, както Въздухът за птицата и водата за рибата. Да се приобщава към тълпата, е негова страст и професия. За истинския безцелно скитащ човек, за възторжения наблюдател е огромна наслада да си избере дом сред множеството, сред Вълнението, движението, сред мимолетното и безкрайното*" (Бодлер 1978: 518). Любомир Милчев обаче отхвърля образцовия модел на фланьорската практика с поредица от жестове през целия текст и особено директно, когато заявява: *„Едно от вонливите преимущества на това място* [Тържището – бел. моя, С. Н.] *е да се изгубиш сред гмежта, но това е история, във Високомерието си странична"* (Милчев 2004: 102), а и също и: [...] *аз пък внимавам да не направя от една прелестна гнусотийка изветряла парижка чувственост и кан-кан"* (Милчев 2004: 103). Имаме основание, повече или по-малко в сферата на предположенията, да мислим, първо, отгласите от Бодлеровата концепция за същността на фланьора, *„във Високомерието си странична"*, като отбелязани, но само за да бъдат мигновено дискредитирани, и после – *„изветряла*[*та*] *парижка чувственост"* в ключа на системата от препращания към Бодлер през оптиката на *„фигурата на фланьора като утвърден парижки културен мит"* (Игов 2010).

Изборът на Тържището като художествен фокус препраща и към проекта „Пасажите" (1927 – 1940)[2] на Бенямин и към книгата му „Шарл Бодлер: лирически поет в епохата на високия капитализъм" (1937 – 1939). Ето какво четем в главата „Фланьорът" от книгата на Бенямин за Бодлер: *„Разходката едва ли би придобила значимостта си без пасажите* [...]. *Именно в този свят фланьорът е у дома си"* (Benjamin 1997: 36 – 37). И по-нататък: *„Базарът е последното свърталище на фланьора"* (Benjamin 1997: 54) – там той броди *„из лабиринта от стоки"* (Benjamin 1997: 54).

[1] Преводът тук и навсякъде от английски език е мой – С. Н.

[2] *„Валтер Бенямин отделя огромно внимание на Бодлер и фигурата на фланьора в проекта, с който се занимава до края на живота си: изследването на градската култура на Париж от средата на XIX век, концентрирано около структурен елемент на архитектурния пейзаж на града* [...]. *Пасажите, процъфтяващи в парижката градска архитектура през 1820-те и 1830-те, представляват пешеходни улици, които обаче, за разлика от повечето улици, не се използват основно за преход от едно място към друго, а служат за разходка и консумация"* (Игов 2010).

The notion that some theatrical form is being imposed works together with the laws of theatricality.

II.

But why *charming abomination*? The road to the Marketplace leads in the *shameful direction* of a *base inclination* (Милчев 2004: 102). The Marketplace is generally seen through a vivid, negatively loaded semantic register – it is a place where dissipation (Милчев 2004: 103), indecorous noise (Милчев 2004: 107), *laughter and squashy apricots* (Милчев 2004: 114) reign, while the inhabitants are carelessly called *rabble*. Like Baudelaire, Dandy also *perceives charm even in damaged and decaying goods* (Benjamin 1997: 59). *To encroach on decay – why this is downright pasteurisation of experience, all kind of prevention and a condom*, Lyubomir Milchev writes, provocatively *encroaching* on Baudelairean aesthetics (Милчев 2004: 103).

The charming abomination – the Marketplace – is threatened by the layering of cultural codes, activating model examples, while the exact repetition of the flâneur's practice is more than impossible for Lyubomir Milchev. He could be considered relying on Baudelaire's conceptual and aesthetic apparatus only because of two very important identities through which he presents himself in "The Marketplace" – a dandy and a flâneur.

Baudelaire describes the flâneur as follows: *The crowd is his domain, just as the air is the bird's, and water that of the fish. His passion and his profession is to merge with the crowd. For the perfect idler, for the passionate observer it becomes an immense source of enjoyment to establish his dwelling in the throng, in the ebb and flow, the bustle, the fleeting and the infinite* (Baudelaire 2010). Lyubmir Milchev, however, rejects the model example of the flâneur's practice with a series of gestures throughout his text. He is especially clear when he writes: *One of the stinking advantages of this place* [*the Marketplace*] *is getting lost in the throng but this is a story, which is, in its haughtiness, extraneous* (Милчев 2004: 102), as well as, […] *I, on the other hand, am careful not to turn one charming abomination into vapid Parisian sensuality and can-can* (Милчев 2004: 103). We could assume, more or less within the limits of conjecture, that there are resonances of Baudelaire's conception of the flâneur's nature, *in its haughtiness, extraneous*, only to be immediately discredited, and also – in the *vapid Parisian sensuality* in the key of references to Baudelaire through the lens of *the figure of the flâneur as an established Parisian cultural myth* (Игов 2010).

The choice of the Marketplace as a fictional focus and object of exploration for the flâneur refers, more or less directly, to Benjamin's *Arcades Project* (1927–1940) and his book *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (1937–1939).[1] This is what we read in the chapter entitled "The Fâneur": *Strolling could hardly have assumed the importance it did without the arcades.* […] *It is in this world that the* ***flâneur*** *is at home* (Benjamin 1997: 36–37). Further: *The bazaar is the last hangout of the* ***flâneur***, there he *roam*[*s*] *through the labyrinth of merchandise* (Benjamin 1997: 54).

[1] *Walter Benjamin pays great attention to Baudelaire and the figure of the flâneur in the project to which he dedicated the rest of his life: the exploration of the urban culture in Paris from the middle of the nineteenth century, built around a structural element from the city's architectural landscape* […]. *The arcades blooming in the urban architecture of the city during the 1820s and 1830s are pedestrian zones which, compared to most streets, are not used to pass from one place to another, but are mainly used for walking and shopping* (Игов 2010).

В театралната ситуация от „Тържището" Денди стриктно спазва семантичната условност, поставяйки себе си *„сред лабиринта на сергиите"* (Милчев 2004: 117). Любопитно съвпадение.

Наред с близостта, която актът на фланирането из „лабиринтите" на Тържището чертае с пасажите на Бенямин, едно очевидно обстоятелство остро задава и пародийния модус на жеста на приемственост: Тържището твърде много се отдалечава от модела на *„индустриалния лукс"* (Бенямин 2000: 161)[1] на парижките прототипи.

Софийското тържище не отговаря на парижките архитектурни модели от 19. век. Компромисен жест се явява обръщането на погледа към заобикалящата среда, напомнящо призивът за издигане на взора от „Проглеждане на гледката" към вдъхновяващо извисяващите се сгради над *„пласта от пластмасови чаши"* (Милчев 1995: 48 – 49). Употребата на този лексикален инструментариум от *щукатури, гаргойли, пиластри, лоджии* и т.н., макар и будещ първоначално недоумение в метафоричната си натовареност, напомняйки на надуто празнословие, представлява една целенасочена естетически издържана игра. А играта с архитектурата може да бъде мислена като игра с *декора*.

Любопитно е, че самият Бенямин посяга към театралните изразни средства, за да открие в съприкосновението на Бодлер с онова, което предизвиква у него *„удоволствие"*, *„**спектакъла** на тълпата"* (Benjamin 1997: 59) (подч. е мое – С. Н.).[2] Това обстоятелство има потенциала да отвори различни идейни обеми и предположения за градското множество като част от някаква форма на театрална постановка, предназначена за способния да я разчете като такава, за *фланьора художник*. Бодлер, типичният фланьор, обаче стои дистанциран и алениран от тълпата – *„удоволствието от това общество"* е удоволствие на *„човек, който вече наполовина се е оттеглил от него"* (Benjamin 1997: 59). Любомир Милчев използва този потенциал и го разгръща като една причудлива театрална ситуация, в която обитателите на Тържището запазват статута си на участници в спектакъл, но преднамерено провокативната художествена мисъл на Денди въвежда фигурите на публиката, на режисьора, а самия себе си представя като фланьор, който не просто е склонен към специфична авторефлексивност, но и към вземане на участие в спектакъла – дистанцията е нарушена.

Може да бъде откроен още един момент на иронична игра на думи, носеща подобна препратка. В пазарно-капиталистическите аспекти на разсъжденията си Бенямин стига до мисленето за фланьора като поставен в положението на *„стока"* (Benjamin 1997: 55)[3] – положение, предопределено от анонимността и дистанцираността му от тълпата. Няма как да не бъде отбелязана невъзможността на едно такова състояние при Денди: в сферата на хипотетичното той би могъл да се възползва от позата на дистанцираност и отделеност, за да преживее по-плътно режисьорското си отстранено присъствие; Денди обаче се спира, разговаря с градските персонажи, изобщо взема повече или по-малко дейно участие в спектакъла им. Тази негова роля е обусловена от актьорската му намеса. При срещата си например с продавача на електрически крушки фланиращият си помисля: *„Пич, искам да му кажа, нищо не искаш да разбереш, просто това е твоята позичка, защото и тук може да се позира, сред изметта. А някой друг път ще ти покажа и аз няколко позички. Ха-ха – защото и аз съм същата **стока**!"* (Милчев 2004: 118) (подч. е мое – С. Н.).

[1] Цитатът е използван в приложен от Бенямин откъс от „Илюстрован проспект на Париж".

[2] Определянето на театралната ситуация като *спектакъл* е използвано и от Любомир Милчев в един от вече приведените откъси от „Тържището" (Милчев 2004: 106).

[3] Повече за феномена на отчуждението в перспективата на стоковия фетишизъм при Бенямин вж. Божков 2022.

In the theatrical situation in "The Marketplace", Dandy strictly follows semantic convention, placing himself among *the labyrinth of street stalls* (Милчев 2004: 117). This is a curious coincidence.

Along with the closeness to Benjamin's arcades that the flâneur charts roaming around the labyrinths of the Marketplace, another obvious circumstance poignantly sets the parodic manner of continuity: the Marketplace is too distant from the model of *industrial luxury* (Бенямин 2000: 161) of Parisian prototypes.[1]

The Marketplace in Sofia does not correspond to the Parisian architectural models of the nineteenth century. We find a compromising gesture in turning one's gaze towards the surrounding architecture, reminiscent of the call in *The Awakening of the View* (1995) to lift one's eyes to the buildings inspiringly towering over *the layer of plastic cups* (Милчев 1995: 48–49). The use of lexical items, such as stucco, gargoyles, pilasters, loggias, etc., although at first provoking bewilderment because of their figurative overload reminiscent of pompous verbosity, is a purposeful aesthetic play with architecture. And playing with architecture could be thought of as playing with the *set*.

It is curious that Benjamin also makes use of theatrical means of expression to find in Baudelaire's contact what causes him to experience "enjoyment", *the* ***spectacle*** *of the crowd* (my emphasis) (Benjamin 1997: 59).[2] This circumstance has the potential to open various ideational interpretations and implications of the urban multitude as part of a form of performance aimed at those who can read it as such, to the *flâneur* as a *painter*. Baudelaire, the conventional flâneur, however, stands at a distance, alienated from the crowd – the *enjoyment of this society* is enjoyment to *someone who had already half withdrawn from it* (Benjamin 1997: 59). Lyubomir Milchev uses this potential and develops it as a whimsical theatrical situation in which the dwellers of the Marketplace preserve their status as participants in a spectacle but Dandy's deliberately provocative artistic thought introduces the figures of the audience and the director and presents himself as a flâneur who not only has a predilection for a peculiar self-reflexivity but also participates in the spectacle – the distance is broken.

Another instance of ironic wordplay makes a similar allusion. In his reasoning, in line with market capitalism, Benjamin sees the flâneur in *the situation of the commodity* – a situation predetermined by his anonymity and distance from the crowd (Benjamin 1997: 55).[3] It should be noted that such a position in Dandy's case is impossible: hypothetically speaking, he could take advantage of his distance and separation from the crowd to deeply experience his detached directorial presence. Dandy, however, stops and talks to the city's characters, and, on the whole, participates more or less actively in their performance. This role is determined by his intervention as an actor. For example, on encountering the salesman of lightbulbs Dandy muses, [*t*]*his athletic snob has decided to draw a thin line between himself and the rest of the throng with his thick book. Dude, I would like to tell him, you don't want to learn anything; this is just your petty pose because you can pose here, too, amid the rabble. I will show you some poses as well, some other time. Ha-ha – because I'm of the same* ***stock****!* (my emphasis) (Милчев 2004: 118).

[1] The phrase is from *An Illustrated Guide to Paris*, quoted in Benjamin.

[2] Lyubomir Milchev also defines the theatrical situation as a "spectacle" in one of the quoted excerpts from "The Marketplace" (Милчев 2004: 106).

[3] For more on distance in the context of commodity fetishism in Benjamin, see Божков 2022.

Прави впечатление, че Денди не се придържа към основни идентификационни маркери на фланьора, зададени от Бодлер, по още един основен пункт: анонимността. В своята *поза* на авторефлексивност Денди активизира диалектическото измерение на механизмите на приемственост и оттласкване: блокирайки всякаква възможност за полагане на образа си през една пазарно-капиталистическа оптика, той в крайна сметка нарича себе си „стока", създавайки очевидна референция към идеите на Бенямин. В „Тържището" фланьорът изоставя своето *„икономическо алиби"* (Вж. Божков 2022: 137) и се впуска в театрално амплоа.

По метафората на Надежда Стоянова българската междувоенна литература посяга към „Бодлеровия костюм", за да активизира художественото съзнание за оразличаването от традицията, взирайки се в мимолетното като естетически ценностно (Стоянова 2022: 23 – 30). Любомир Милчев подновява този жест на приемственост, но не по силата на художествен ангажимент в логиката на културноисторическите процеси, а поради съвършено естетски съображения. Това му позволява да облече Бодлеровия костюм, но само за да го захвърли почти мигновено, подобно на излязла от мода дреха.

Фрагментарните отрязъци от „Тържището" могат да бъдат съвършено идейно обобщени със собствените думи на Любомир Милчев, използвани в „Градът, или как да се изтръгнат признания от една стара къща" по повод на вглежданията и размислите, насочени към извисяващите се над *„слоя на пластмасовите чаши"* (Милчев 1995: 48 – 49) архитектурни богатства на старата София: *„сериозно-несериозна игра с миналото"* (Милчев 1995: 52). Ако в този епизод, част от книгата „Проглеждането на гледката" (1995), проследяваме погледа, който се опитва да се изплъзне от долния пласт на баналното ежедневно градско пространство, стремейки се със романтически заряд нагоре, където го очаква естетиката на архитектурата, криеща неподозирани възможности за „проглеждане на гледката", то в „Тържището" погледът се рее с невъзмутима провокативност между ниското и високото, но без превес на метафорично наситената възвишеност – играта е надделяла, преобръщайки минало и настояще в сводимост до сценична приумица, в порция „[*м*]-*ъ-ъ-ничко старомодна театралност*" (Милчев 2004: 105).

Цитирана литература / Works Cited

Бенямин 2000: Бенямин, В. Париж – столицата на XIX столетие. // *Валтер Бенямин. Озарения.* София, 161 – 175, 2000.

Бодлер 1976: Бодлер, Ш. *Естетически и критически съчинения*, прев. Л. Сталева. София, 1976.

Божков 2022: Божков, Д. *История и еманципация: Клио из пасажите на модерността*. София, 2022.

Васева 2020: Васева, А. *Театър и истина*. София, 2020.

Дидро 1981: Дидро, Д. Парадокс на актьора. // *Дени Дидро. Естетика и теория на изкуството* (съст. К. Горанов). София, 498 – 555, 1981.

Игов 2010: Игов, А. Оправдание на фланьора. // *Littera et Lingua*, 4/2010, № 7. <https://naum.slav.uni-sofia.bg/node/1766>, (13.11.2023).

Манчев 2005: Манчев, Б. Безобразното тяло и фетишът на неорганичното. Записки на един съвременен софийски фланьор. // *Критика и хуманизъм*, София, 1/2005, № 20, 177 – 185.

What makes an impression is that as a flâneur Dandy does not conform to the basic identity markers of the flâneur established by Baudelaire in yet another major way: i.e. anonymity. In his *pose* of self-reflexivity, Dandy activates the dialectical dimension of the mechanisms of continuity and distancing: precluding all possibility to place his image within the framework of market capitalism, he, nevertheless, calls himself **stock**, creating an obvious reference to Benjamin's ideas. In "The Marketplace", the flâneur abandons his *economic alibi* and assumes his theatrical role (See Божков 2022: 137).

Using Nadezhda Stoyanova's metaphor of the "Baudelairean garb" to which Bulgarian literature from the Interwar period turns to awaken the artistic consciousness to break with tradition and look at the fleeting as valuable in aesthetic terms" (Стоянова 2022: 23–30), Lyubomir Milchev renews this gesture of continuity not as a fictional engagement in the logic of cultural-historical processes but for purely aesthetic reasons. This enables him to put on the Baudelairean garb and throw it away almost immediately as if it were clothes gone out of fashion.

The fragmentary pieces in "The Marketplace" could be ideally summarised in Lyubomir Milchev's writing in "The city, or how to extract confessions from an old house" regarding the scrutiny and reflections directed at old Sofia's architectural heritage of the buildings rising above *the layer of plastic cups* (Милчев 1995: 48–49), which he defines as a *seriously-unserious play with the past* (Милчев 1995: 52). If in this episode, part of the book *Проглеждането на гледката* (1995) [*The Awakening of the View*] (1995), we trace the gaze which tries to slip out the lower level of the mundane everyday urban space, aiming upwards with a romantic charge, where it would be met with the architectural aesthetic which hides unexpected possibilities to *awaken the view*, then in "The Marketplace" the gaze is travelling provocatively and imperturbably between low and high, without the superiority of the metaphorically saturated sublime – the play has prevailed, turning the past and the present into something that could be considered a theatrical oddity, in a *sli-i-i-ghtly old-fashioned theatricality* (Милчев 2004: 105).



Женският пазар в София
The Women's Marketplace in Sofia

Милчев – Dandy 2004: Милчев – Dandy, Л. *Комедиантите. Фарсове и водевили и дори... tableau vivant*. Пловдив, 2004.

Милчев – Dandy 1995: Милчев – Dandy, Л. *Проглеждането на гледката: Из скромния опит на един съгледвач*. София, 1995.

Сартр 1994: Сартр, Ж-П. *Бодлер*, прев. Л. Сталева. София, 1994.

Стоянова 2022: Стоянова, Н. *Украси и гримаси. Мода и модерност в българската литература от 20-те и 30-те години на XX век*. София, 2022.

Тодоров 1997: Тодоров, В. *Малък парадокс за театъра и други фигури на живота.* София, 1997.

Baudelaire 2010: Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life*. Translated by P. E. Charvet. E-book. Penguin, 2010.

Benjamin 1997: Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Translated by Harry Zohn, Verso, 1997.

Diderot 1994: Diderot, Denis. "The Paradox of the Actor". *Selected Writings on Art and Literature*. Translated by Geoffrey Bremner, Penguin, 1994, pp. 100–158.

Sartre 1950: Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*. Translated by Martin Turnell, New Directions, 1950.

ТОПОС:
РОЖЕН, НАЦИОНАЛНА АСТРОНОМИЧЕСКА ОБСЕРВАТОРИЯ

АНТОН НИКОЛОВ

ГРАДЪТ НА БЪДЕЩЕТО В „УБИЙСТВО В НЮ БАБИЛОН" НА АГОП МЕЛКОНЯН

Първа част

През периода 1960 – 1980 г. българската научна фантастика изживява своя разцвет, не само защото увлича младите читатели като по-развлекателен жанр, но и защото позволява на писателите да се отдалечат от метода на социалистическия реализъм, налаган от властта и идеологично съгласните с нея критици, и да влязат в творчески диалог със силно развиващата се тогава по света и особено на запад научнофантастична общност. Ключово име за българската научна фантастика е Агоп Мелконян[1], личност с многобройни заслуги към жанра, който той популяризира като критик, издател, редактор. Не на последно място са и творческите му постижения, предимно осъществени през 1980-те г., когато той издава три значителни сборника: „Спомен за света" (1980), „Греховно и неприкосновено" (1983) и „Via Dolorosa" (1987), които обхващат почти цялото му фантастично творчество.

[1] Настоящият текст, публикуван тук със съкращения, е втората част от две двойни беседи за Агоп Мелконян. Първата, уводна беседа (в две части), може да бъде намерена на следния адрес: https://blr.uni-plovdiv.bg/маршрут-4-2/



TOPOS:
ROZHEN, NATIONAL ASTRONOMICAL OBSERVATORY

ANTON NIKOLOV

THE CITY OF THE FUTURE IN AGOP MELKONYAN'S *MURDER IN NEW BABYLON*

Translated by Velina Dimitrova

PART ONE

In the period 1960–1980, Bulgarian science fiction flourished not only because it appealed to young readers as a more entertaining genre but also because it allowed writers to distance themselves from the method of socialist realism imposed by the authorities and the critics who agreed with its ideologies during socialist times, and to enter into a creative dialogue with the science-fiction community, which was developing around the world at the time, especially in the west. A key figure in Bulgarian science fiction is Agop Melkonyan,[1] a writer with numerous contributions to the genre, which he popularised as a critic, publisher, and editor. His literary achievements were mainly produced in the 1980s when he published three considerable volumes: *Спомен за света* (1980) [*Memory of the World*], *Греховно и неприкосновено* (1983) [*Sinful and Sacred*], and *Via Dolorosa* (1987), which encompass almost his entire output in the genre.

[1] The text, published here with abridgements, is the second part of two discussions on Agop Melkonyan. The first, an introductory talk (in two parts), can be accessed at https://blr.uni-plovdiv.bg/маршрут-4-2/

Пак през това десетилетие той пише и единствения си роман, „Смърт в раковината“, който има интересна съдба – издаден е чак 1994 г., макар и да е завършен още през 1989 г., защото е изтеглен директно от печатниците, поради прекалено явната несъгласуваност между посланията на книгата и властващия режим в НРБ.

Подстъпите към фантастиката на Мелконян, от които един изследовател може да избира, не са никак малко. Подходът тук обаче ще е малко по-различен, защото вместо няколко произведения ще коментирам едно и вместо върху определена тема, развита в отделни произведения, ще се спра по-конкретно на художествения свят в повестта „Убийство в Ню Бабилон“; текст представящ антиутопията като неизменна възможност за човека, която не е заличена и не може да бъде заличена от развитието на историята и напредъка на технологията, от прогреса, несъчетан с моралното развитие на човека. Същевременно повестта предлага удивителна пародия на научнофантастичните декори, библейския мит за Вавилон и криминалните сюжети, както и много комични карикатури на известни исторически личности, вмъкнати като персонажи в текста. Всичко това повестта постига посредством наративни техники, обикновено свързани в днешно време с постмодерния маниер на писане; най-вече засиленото боравене с интертекстуални връзки и металепсис. Интертекстуалността играе ключова роля в конструирането на пародийните планове на текста, докато металепсисът, осъществен посредством Автора, който е представен като персонаж в собствения си текст, позволява дистанциране на произведението от естетиките на социалистическата, но и на западната фантастична литература, както и дава възможност за изразяване на една социално ангажирана критика към бъдещето и настоящето.

В първа част на беседата ще проследя сюжетно криминалната история на повестта, вплетените в нея пародия и сатира, както и антиутопичните измерения на обществената система в текста, които всъщност се оказват и универсални за човешката история. Във втората част ще премина към пародийния план на научната фантастика и библейския мит, както и към ролята на Автора като персонаж в художествения текст.

Но преди да започна по същество; един информационен увод не би навредил в днешната беседа. „Убийство в Ню Бабилон“ е публикувано за пръв път в сборника „Via dolorosa“ (1987 г.), от който в предишната беседа коментирах две произведения – новелата „Via Dolorosa” и разказа „Дните на охлюва“. Повестта е от особено антологизираните текстове на писателя, преиздадена е в сборника „Сенки от плът“ (1999 г.), а след това се появява и в двата посмъртни сборника с избрани съчинения на Мелконян – „Нагоре по стъпалата“ (2008) и „Пътека за отвъд“ (2019). Отпечатана е и като отделна книга от издателство „Gaiana“ през 2016 г. За популярността на творбата свидетелства и поставянето ѝ на сцена през 21. в. от актьора Валери Еличов (в негова авторска драматизация). Очевидно е, че към текста има читателски, а и издателски интерес, който отразява по-специалния статут на творбата сред библиографията на Мелконян – представят я като един от големите му творчески успехи.

Ще си позволя още в началото да представя някои наблюдения върху поетиката на „Убийство в Ню Бабилон“. Първо, тя стои в известен контраст с останалите текстове от сборника „Via Dolorosa”. Людмила Стоянова вижда разликата *между елегичната лиричност на новелите от първата част на сборника и язвителната саркастичност на повестта „Убийство в Ню Бабилон“ от втората му част* (Стоянова 1996: 157). Истина е, че монолозите (вътрешни и не) на персонажите и сериозната философска рефлексия, присъстваща в тях, черти, типични за повечето произведения на писателя, тук не са налични, поне не по същия начин.

It was in the same decade that he wrote his only novel, *Смърт в раковината* (1989) [*Death in the Sea-Shell*] (1989), which has an interesting fate: although completed in 1989, the novel was only published in 1994 because it was seized from the printing houses due to an overt incongruity between the messages of the book and the political regime in the People's Republic of Bulgaria.

There are quite a few approaches to Melkonyan's science fiction that a researcher can choose from. However, the approach I will use here will be slightly different: instead of discussing multiple works, I will focus on one. Instead of analyzing a specific theme developed across different works, I will examine in more detail the artistic world in the novella *Убийство в Ню Бабилон* [*Murder in New Babylon*], a text that presents the anti-utopia as an immutable possibility for humanity, one that cannot be erased by the course of history or technological advancement, by progress that is unaccompanied by moral development. At the same time, the novella offers a striking parody of the typical science fiction setting, the biblical myth of Babylon, and crime plots, as well as many comical caricatures of famous historical figures, inserted as characters. All this is achieved through narrative techniques commonly associated today with postmodern writing, especially the enhanced use of intertextual connections and metalepsis. Intertextuality plays a key role in constructing the parodic layer of the text, while metalepsis, achieved through the presence of the Author as a character within his own work, allows the novella to distance itself from both socialist and Western science fiction aesthetics, and enables the expression of a socially engaged critique of the future and the present.

In this first part of the discussion, I will go through the crime narrated in the novella, the intertwined parody and satire, and the anti-utopian dimensions of the societal system depicted in the text, which ultimately prove to be a constant in human history. In the second part, I will explore the parodic layer of science fiction and the biblical myth, as well as the role of the Author as a character in the literary piece.

But before we get into the essence of the discussion, a brief informational preface wouldn't hurt. The work was first published in the collection *Via Dolorosa* (1987), from which, in our previous discussion, I analyzed two works–the novella *Via Dolorosa* and the short story „Дните на охлюва" [„The Days of the Snail."] *Murder in New Babylon* is among the most anthologized of the author's texts, reissued in the collection *Shadows of Flesh* (1999), and later featured in two posthumous collections of Melkonyan's selected works – *Нагоре по стълбата* (2008) [*Up the Staircase*] (2008) and *Пътека за отвъд* (2019) [*Pathway to Beyond*] (2019). It was also published as a standalone book by Gaiana Publishing in 2016. The work's popularity is further evidenced by its stage adaptation in the 21st century by the actor Valery Elitchov (in his own dramatization). Clearly, there is both an interest in the text from both readers and publishers alike, which reflects its special status in Melkonyan's bibliography, presenting it as one of his significant creative achievements.

I would like to start by offering some observations on the poetic nature of *Murder in New Babylon*. Firstly, the novella stands in notable contrast to the other texts in the collection *Via Dolorosa*. Lyudmila Stoyanova highlights the difference between "the elegiac lyricism of the novellas in the first part of the collection and the biting sarcasm of *Murder in New Babylon*, found in the second part" (Стоянова 1996: 157). It is true that the monologues (both internal and external) of the characters and the serious philosophical reflections typical of most of the author's works are absent here, or at least they are not present in the same way.

Това обаче не означава, че текстът губи откъм философска подплата и художествена и интелектуална амбиция, по-голяма от сполучливата шега и карикатурата; просто те трябва да бъдат търсени през комичното и диалогичното, които този път доминират в произведението.

Важни са и следните черти на повестта; Агоп Мелконян тук борави по-свободно с интертекстуалността и металепсиса отколкото във всеки друг свой текст, а през тях и заедно с тях си личат и други елементи, характерни според някои изследователи за постмодерния тип писане: метафикционалният характер на творбата, пародията, играта с „високото" и „ниското" изкуство. Това, което извежда на преден план обемната интертекстуалност на повестта , е много активното боравене с алюзии, препратки, цитати, „присадки" от чужди текстове, било то на идеи или дори персонажи. Действително много от героите в „Убийство в Ню Бабилон" са окарикатурени версии на исторически личности (ще спомена само няколко – Блез Паскал, Марк Аврелий, Омар Хайям). Наситеността на междутекстовите връзки и историческите алюзии също така особено спомага за изграждането на смесването между различни времеви периоди в Ню Бабилон и вулгаризирането на културното наследство в тази версия на бъдещето.

„Убийство в Ню Бабилон" започва сюжета с идването на Йоасаф Друмника

„сякаш от квантовия вакуум (сиреч от нищото)" (Мелконян 1987: 73) в Ню Бабилон. От портретната характеристика на Йоасаф трябва да добавя тук, че предполагаемо поради генетична мутация той има ореол над главата и понеже е развил подобен орган на светостта, се чувства длъжен да се държи подобаващо, което го превръща в контрапункт на моралната слободия в Ню Бабилон. Самият град е описан по следния начин:

> *Скрити зад колоните на Неопропилеите, пияни мъже дълго и с изследователска съсредоточеност изпразваха пикочните си мехури; алени от въодушевление фокусници неблагоразумно гълтаха саби, за да ги блъвнат миг по-късно във вид на пламъци; развеселени хлапаци щъкаха по пазарите, яхнали самодоволно бионични рептилии, амбулантни търговци на холографни памети и венериански цветарки предлагаха евтината си стока с мазни гласове, по небето не се виждаха никакви звездолети, когато през градската порта на Ню Бабилон мина странен мъж на неопределена възраст с избеляла брезентена бохча на гърба* (Мелконян 1987: 73).

Виждаме как само в едно изречение ни е представено цялото смесване на времена и културни практики – язденето на бионични рептили се случва на едно и също място с по-древни практики от типа на гълтането на саби. Бакхусовите пиршества, типични за Древна Гърция, се практикуват отново в бъдещето. Дори на чисто лексикално ниво може да видим смесването на езиците, към което отпраща името Вавилон, чрез съчетанието на научни термини от типа на „*бионични*" и разговорна (диалектна дори) дума като бохча.

Йоасаф Друмника скоро след идването си в града се запознава с Блез Паскал, за когото не е обяснено как е намерил своя път в Ню Бабилон, но затова пък е ясно какво прави там; пропилява голяма част от времето си, деградира до пияница и развратник, чиито предишни знания и умения са напълно ненужни: *„И математик бях, и философ. И някои други работи бях. Сега съм бивш"* (Мелконян 1987: 76). Докато двамата с Йоасаф завързват приятелство, в близката кръчма се вдига шум и се оказва, че е извършено убийство.

However, this does not mean that the text lacks philosophical depth or artistic and intellectual ambition beyond successful humor and caricature; rather, these must be sought in the comedic and dialogical elements that dominate the work themselves.

The following features of the novella are also important: Agop Melkonyan wields intertextuality and metalepsis more freely here than in any other of his texts. Through and alongside these, other elements characteristic of postmodern writing – such as the metafictional nature of the work, parody, and the blending of „high" and „low" art – become apparent. What brings the novella's extensive intertextuality to the forefront is its active use of allusions, references, quotes, and "grafts" from foreign texts, be it ideas or even characters. Indeed, many of the characters in *Murder in New Babylon* are caricatured versions of historical figures (I'll mention only a few – Blaise Pascal, Marcus Aurelius, Omar Khayyam). The density of intertextual connections and historical allusions also plays a significant role in creating a fusion of different time periods in New Babylon and the vulgarization of cultural heritage in this version of the future.

Murder in New Babylon opens with the arrival of Joasaph the Wanderer, „as if from the quantum vacuum (that is, from nothing)" (Мелконян 1987: 73) in New Babylon. From the portrait description of Joasaph, I should highlight that, presumably due to a genetic mutation, he has a halo over his head, and since he has developed such an organ of sanctity, he feels obliged to behave like a saint, making him a counterpoint to the moral laxity of New Babylon.

The city itself is described as follows:

> *Hidden behind the columns of the Neopropylea, drunken men with the focus of scientists emptied their bladders at length; crimson with excitement, reckless illusionists swallowed swords recklessly only to spew them out as flames a moment later; jolly urchins raced through the markets, smugly riding bionic reptiles; itinerant vendors of holographic memories and Venusian flowers peddled their cheap stock in their sly voices; no starships were visible in the sky when a strange man of indeterminate age and a faded canvas sack on his back passed through the city gates of New Babylon* (Мелконян 1987: 73).

In just one sentence, we are presented with a complete fusion of times and cultural practices – riding bionic reptiles takes place alongside the more ancient practice of sword swallowing. The Bacchic feasts, typical of ancient Greece, are once again practiced in the future. Even at the level of lexis, we can observe the blending of jargons that the name „Babylon" suggests, by comparing scientific terms like „bionic" with colloquial (even dialectal) words like „sack".

Soon after his arrival in the city, Joasaph the Wanderer meets Blaise Pascal, whose path to New Babylon is left unexplained, but whose activities there are clear: he spends much of his time drinking, having degenerated into a drunkard and libertine, whose previous knowledge and skills are now entirely useless: "I was both a mathematician, and a philosopher. I was a few other things too. Now I am a former" (Мелконян 1987: 76). As the two form a friendship, noise erupts in a nearby tavern, where it turns out that a murder has been committed.

Убитият е Катон Марк Аврелиевич (очевидно става дума за версия на Марк Аврелий), а сцената напомня типичната сюжетна схема, в която случайно попаднали лица на местопрестъплението започват да търсят виновните. Разследването първо се води от Редника, персонаж, който на своя воля се заема със задачата да намери виновния и да разпитва останалите участници в случката, защото по собствените му думи: *„Облеченият в униформа е облечен във власт“* (Мелконян 1987: 80). Важното при този персонаж е, че той се чувства овластен да преследва изцяло поради униформата, а не според длъжност, способности или опит, както би бил случаят в един типичен криминален роман. След Редника следствието е поето от детектив Легре, който е от една страна пародия на детективския образ (Мегре, Шерлок Холмс, Авакум Захов и т.н.), а от друга – в него може да се търси осмиване на социалистическите следователи и техният говор. Пример за това е как Легре разчита по време на разследването на догиера – петокрако извънземно, очевидно предизвикващо асоциации с куче (dog), което има развито обоняние, осезание и зрение . То представлява оперативен шпионин, по-точно информатор, до каквито често са прибягвали и социалистическите следователи. Редника и Легре са първите фигури в повестта , чрез които репресивната система на града е представена. Както Редника, така и Легре настояват за присъствието на виновник, макар че по време на разпитите този, който е наръгал с нож „убития“ (всъщност това е Омар Хаям), сам си признава, а след това става ясно и че „убитият“ е всъщност съвсем жив и просто е припаднал след удар с пластмасов нож:

> *– Записвай – нареди той на догиера. – Пресни следи... Вероятно на човек, на който всички крака са му в наличност. Извод: убиецът не е инвалид. Обувки номер четиридесет и две. Извод: убиецът не е дете. Следи от бастун и протези не са забелязани.*
>
> *– Това са моите следи, гос... – опита се да обясни Гражданина, но инспекторът Легре го прекъсна: – Не пречи. В близост до трупа е намерен риж косъм, средно еластичен, с устойчива структура, раздвоен в горния край, вероятно от главата на Блез Паскал.*
>
> *– Моля Ви, инспекторе, аз побелях още преди шест века – почти изплака Блез* (Мелконян 1987: 94).

Легре така и не се отказва, и в крайна сметка прибира Йоасаф и Блез в затвора, защото са по-подозрително изглеждащи от останалите персонажи.

Втората част на „Убийство в Ню Бабилон“ описва следствието срещу тях, където вече се появяват още няколко овластени фигури, всичките означени чрез професиите си като собствени имена, подчертано деперсонализирани: Кмета, Обвинителя, Съдията. Посредством тях още по-ясно започва да се очертава образът на една тоталитарна обществена система, която силно наподобява сходни режими в историческата реалност на 20. в. Нека видим описанието на тази система чрез „футуристичния“ съд:

> *Ако можехте да видите съдията например, той би Ви заприличал по-скоро на папа – царствено копринено наметало (бяло, цветът на справедливостта, защото обхваща всички възможни цветове) със сърмено везмо, висока корона, украсена с изкуствени диаманти, със скиптър в ръката. Обвинителят прилича на служител на Светата инквизиция – черен конус и два прореза за очите, а адвокатът – на древногръцки ритор от времето на Перикъл или малко след това, да речем, на Демостен, когато произнася надгробната възхвала за падналите при Херонея, но не толкова плешив* (Мелконян 1987: 121).

Чрез оприличаването на съдията и инквизитора на сходни в миналото фигури се извежда техният универсален характер; вечното присъствие на овластени репресивни фигури в историята. Ще цитирам още, този път от портретирането конкретно на Обвинителя и неговата идеология:

The victim is Cato Marcus Aurelius (obviously a version of Marcus Aurelius), and the scene resembles the typical plot setup where bystanders at the crime scene begin searching for the culprit. The investigation is first conducted by the Private, a character who voluntarily takes up the task of finding the guilty party and interrogating the other participants, because, in his own words: "A man in uniform is clothed in power" (Melkonyan 1987: 80). What is significant about this character is that he feels empowered solely because of his uniform, not because of any position, ability, or expertise, as would typically be the case in a crime novel.

The investigation is later taken over by Detective Legré, who is both a parody of detective figures (Maigret, Sherlock Holmes, Avakum Zahov, etc.) and a mockery of socialist investigators and their methods. A prime example of the latter is his reliance, during the investigation, on a „dogiere" – a five-legged alien, clearly evoking associations with a dog, which has highly developed senses of smell, touch, and sight. It serves as an operative informant, much like those frequently used by socialist investigators. The Private and Legré are the first figures in the novella through whom the repressive system of the city is presented. Both insist on the existence of a culprit, even though, during the interrogations, the person who actually stabbed the „victim" (who turns out to be Omar Khayyam) confesses, and it is later revealed that the „victim" is still very much alive, having simply fainted from being struck with a plastic knife:

> *Write this down – he ordered the dogiere. – Fresh tracks... Probably from a person with all their legs intact. Conclusion: the killer is not disabled. Shoes, size 42. Conclusion: the killer is not a child. No traces of canes or prosthetics were observed.*
>
> *Those are my tracks, sir... – the Citizen tried to explain, but Inspector Legré cut him off:*
>
> *Don't interfere. A red hair was found near the corpse, medium elasticity, durable structure, split at the tip, likely from the head of Blaise Pascal.*
>
> *Please, Inspector, I went gray six centuries ago – Blaise almost cried* (Мелконян 1987: 94).

Legré never gives up and eventually arrests Joasaph and Blaise, as they appear more suspicious than the other characters.

The second part of *Murder in New Babylon* describes the proceedings against them, where additional empowered figures appear, all named after their professions, clearly depersonalized: the Mayor, the Prosecutor, the Judge. Through them, the image of a totalitarian societal system, strongly resembling similar regimes in the historical reality of the 20th century, becomes even clearer. Let's look at the description of this system through the „futuristic" court:

> *If you could see the judge, for instance, he would remind you more of a pope – a majestic silk robe (white, the color of justice, as it contains all possible colors) with gold embroidery, a high crown adorned with artificial diamonds, and a scepter in hand. The Prosecutor resembles a servant of the Holy Inquisition – a black cone with two slits for eyes, while the lawyer looks like an ancient Greek rhetorician from the time of Pericles, or a short while after that, say Demosthenes, delivering the funeral oration for the fallen at Chaeronea, though not as bald* (Мелконян 1987: 121).

By likening the judge and inquisitor to similar figures from the past, their universal nature is highlighted – the eternal presence of empowered repressive figures in history. I will quote further, this time from the portrayal of the Prosecutor and his ideology:

> *Обвинителя също се намеси: учение ние си имаме, както се казва, проверено и закалено в битки с друговерци и изменници, издържало проверката на времето, а сега разни сътворители внезапно решават да го подложат на преоценка, като че ли ученията са вещи, които могат да се преоценяват.* (Мелконян 1987: 127).

В този пасаж си личи, че в Ню Бабилон действа псевдодемократична тоталитарна система, с окончателно „учение", в което вече има всички отговори.

В крайна сметка, след един логически несвързан съдебен процес, Йоасаф и Блез са съдени за убийство, при което „убитият" е сред свидетелите по време на делото, а след това биват и наказани, но не за неизвършеното престъпление, в което са обвинени, а за съвсем други неща. Йоасаф, че се прави на скитащата любов на света и живее добродетелно, а Блез Паскал, че обижда длъжностни лица и пише книги с мисли. Персонажите не са екзекутирани, но затова пък ореолът на Йоасаф е гилотиниран, докато Блез получава година и половина лишаване от свобода.

С този обход на финала на творбата приключвам с първата част на беседата, а следващия път ще продължа с по-обстоен поглед върху пародията в текста и отношението на Автора, като персонаж, към собствения му свят.

Втора част

Днес, след като всички вече са запознати с действието в повестта, ще продължа с анализа на „Убийство в Ню Бабилон", като този път акцентът ще падне върху научнофантастичната пародия, пародията на библейския мит за Вавилон, окарикатуряването на известни исторически лица, както и върху важната роля на металепсиса в произведението. Както може би се разбира и от обхода на сюжета, който направихме в първата част на тази беседа, „Убийство в Ню Бабилон" е със сложна жанрова природа. Повестта се самоназовава като „фантастична пародия" и пародията е действително отчетливо, може би още в заглавието, което е в духа на криминалните романи на Агата Кристи. Планът на криминалната пародия в текста вече се разкри чрез предоставения в миналата част на беседата преразказ на абсурдното разследване на Легре и Редника. Не по-малко значима и комична е пародията на научната фантастика и някои от начините, по които този жанр въобразява бъдещето. За пример може да послужат интелигентните машини; независимо дали става дума за изкуствени интелекти, роботи или подобни, този тип персонажи са представяни често като нов вид живи създания с различен от човешкия, било то в положителна или негативна посока, ментален живот. В повестта си „Спомен за света" Мелконян дава една сериозна трактовка на интелигентната машина с прекалено подобно на човешкото съзнание. В Ню Бабилон виждаме обаче комичната версия на този тип персонаж:

> *Инструментите крачеха бойко и тържествено, сплотени около своя централен компресор, който всеотдайно им предоставяше с маркучи необходимото количество въздух. Свиреха марш от операта „Аида". Когато тълпата започна да ръкопляска възторжено, компресорът използува всеобщото възхищение за лично облагодетелствуване – чевръсто измъкна измежду ребрата си (охладителните) лозунг с надпис: „Те не могат да дишат без мен!", а в поредната си ръка вече размахваше спестовна касичка. Гражданите на Ню Бабилон уважаваха изкуството, особено духовното (тоест, което се постига с духане), и бяха щедри. Но точно на върха на тази трогателна благотворителност компресорът кресна: – Само монети, простак! Копчетата задръж за себе си!* (Мелконян 1987: 74, 75).

> *The Prosecutor also intervened: we have a doctrine, as they say, tested and tempered in battles with heretics and traitors, which has withstood the test of time, and now various creators suddenly decide to subject it to reevaluation, as if doctrines are things that can be reevaluated* (Melkonyan 1987: 127).

This passage reveals that New Babylon operates under a pseudo-democratic totalitarian system with a definitive „doctrine" that already contains all the answers.

Ultimately, after a completely illogical trial, Joasaph and Blaise are sentenced for murder, even though the „victim" is among the witnesses during the trial. However, they are not punished for the crime they were accused of, but for entirely different reasons. Joasaph, for acting as the wandering love of the world and living virtuously, and Blaise Pascal, for insulting officials and writing books filled with thoughts. While the characters are not executed, Joasaph's halo is guillotined, and Blaise receives a year and a half in prison.

With this overview of the novella's conclusion, I finish the first part of this discussion. Next time, I will continue with a more detailed look at the parody in the text and the Author's role as a character within his own world.

PART TWO

Today, after everyone has already been introduced to the events of the novella, I will continue with the analysis of *Murder in New Babylon*, this time focusing on the science fiction parody, the parody of the biblical myth of Babylon, the caricatures of famous historical figures, and the crucial role of metalepsis in the work. As may already be evident from the plot overview we provided in the first part of this discussion, *Murder in New Babylon* is of a genre complex in nature. The novella identifies itself as a "fantastical parody," and the parody is quite pronounced indeed, perhaps even in the title, which follows the example of Agatha Christie's detective novels. The detective parody as an aspect of the text was already revealed through the recount of the absurd investigation by Legré and the Private in the previous part of the discussion. No less significant and comical is the parody of science fiction and some of the ways through which this genre represents the future. We can take the intelligent machines as an example – whether they are artificial intelligences, robots, or other such beings, these characters are often portrayed as a new kind of living entity with an internal life distinct from humans, whether in a positive or negative way. In his novella *Memory of the World*, Melkonyan offers a serious interpretation of the intelligent machine with a consciousness too much akin to the human one. In *New Babylon*, however, we see a comic version of this type of character:

> *The instruments marched briskly and festively, grouped around their central compressor, which faithfully supplied them with the necessary amount of air through tubes. They were playing a march from the opera Aida. When the crowd began applauding enthusiastically, the compressor used the general admiration for personal gain, swiftly pulling out from between its (cooling system) ribs a banner with the inscription: ‚They cannot breathe without me!' and in its next hand was already waving a piggy bank. The citizens of New Babylon respected the arts, especially the spiritual ones (those achieved by blowing), and were generous. But just as this touching charity reached its peak, the compressor screamed: ‚Only coins, you brute! Keep the buttons to yourself!* (Мелконян 1987: 74, 75).

Автономните роботи в първия миг изглеждат като еволюция на най-доброто от културата на човека, но всъщност се оказва, че могат да се държат толкова грубо и невъздържано, колкото и създателите си, и не е ясно в какво отношение надграждат или дори се оразличават от по-низовата страна на човешката природа.

Една от най-непосредствено разпознаваемите прояви на пародията може да се открие в някои от интертекстуалните закачки в „Убийство в Ню Бабилон" с български и световни фантасти. Ето и още един пример за интертекстуален диалог – в следния цитат

Автора (персонаж) се оплаква от собствените си герои:

> *Младежа, кой знае защо, се почувствува обиден и каза, че вече се е подчинил на Петия закон (на Никола Кесаровски) – осъзнал се е като робот, подчинил се е и на Четвъртия (на Любен Дилов) – легитимирал се е като робот, сега не му остава нищо друго, освен да се подчинява на първите три (на Айзък Азимов). Тъй като те изискват да не се причинява вреда на човека, той си мълчи, защото, ако проговори, може и да докара някаква беля на Автора – де го знаеш каква роботска мъдрост ще изтърси* (Мелконян 1987: 99).

По-късно в „Убийство в Ню Бабилон" Легре добавя свой собствен, шести, закон на роботиката: *„роботското – роботу, човешкото – човеку"* (Мелконян 1987: 106), едно класово разделение, но по маниера на бъдещето.

Пародийните аспекти на произведението не се свеждат само до повърхностната тъкан на текста, а могат да бъдат открити в неговата времева перспектива и персонажни характеристики. Още самото заглавие се явява отправна точка и интерпретативен ключ към образа на града. Препратката в него е към библейския мит за Вавилон и Вавилонската кула и по такъв начин името Ню Бабилон е вече негативно маркирано. Градът е прокълнат, както и Вавилон в мита, а жителите му са обречени да не се разбират. Вярно е, че в повестта всички говорят един език, но диалозите са предимно абсурдни. Людмила Стоянова характеризира града по следния начин:

> *Съединявайки несъединимото – гръко-римската епоха, века на Просвещението, нашето настояще и космизираното бъдеще, фантастът изгражда калейдоскопичен свят, който изглежда нелеп не поради вавилонското смешение на хора и епохи, а с абсурдите на бюрократичното мислене и съдопроизводство, с агресивността на властниците и скудоумието на жадната за сензация тълпа* (Стоянова 2009: 27, 28).

Тази интерпретация е подкрепена от второ позоваване на библейския мит, значително по-директно, още в първата глава на първата част. Докато Блез и Йоасаф се запознават, е описана нюбабилонската кула:

> [...] *за която нищо не пише в учебниците по история, защото тя ще бъде построена в някои от следващите векове, а учебниците се занимават само с миналите. Засега само мимоходом ще спомена, че тя прилича на многоетажна извита торта, че беше подхваната с много ентусиазъм, но остана недостроена, тъй както вече е писано от един безимен автор: „И рекоха един другиму: хайде да направим тухли и да ги изпечем на огън... И рекоха: хайде да съградим град и кула, висока до небето... Тогава Господ слезе да види града и кулата, що градяха синовете 82 човешки* (Мелконян 1987: 77/78).

Виждаме как в Ню Бабилон се комбинират минало и бъдеще, фикция и реалност, но е важно да не мислим този град като извънвремеви, защото не е. Поместен е в 23. в., а не в някакво неясно времепространство.

At first glance, the autonomous robots appear to represent the evolution of the best aspects of humanity, yet in fact, they turn out to behave in a manner as uncivilized as their creators, leaving it unclear how they improve upon or even differ from the coarser aspects of human nature.

One of the most easily discernible examples of parody can be found in some of the intertextual references in Murder in New Babylon to Bulgarian and global science fiction writers. Here is another example of intertextual dialogue – in the following quote, the Author (a character) complains about his own heroes:

> *The young man, for some reason, felt offended and said he had already obeyed the Fifth Law (by Nikola Kesarovski) – he had realized he was a robot, obeyed the Fourth (by Lyuben Dilov) – he had legitimized himself as a robot, and now all that remained was to follow the first three (by Isaac Asimov). Since those require not causing harm to humans, he kept quiet because if he spoke, he might have caused some trouble for the Author – who knows what robotic wisdom he might blurt out* (Мелконян 1987: 99).

Later in *Murder in New Babylon*, Legré adds his own, sixth law of robotics: „Robot for robot, human for human" (Мелконян 1987: 106) – a kind of cast division, but in the style of the future. The parodic elements in the work are not limited to the superficial layers of the text but can be found in the temporal perspective of the narrative and its characters. Even the title itself serves as a starting point and an interpretative key to the image of the city. The reference is to the biblical myth of Babylon and the Tower of Babel, and in this way, the name New Babylon is already negatively marked. The city is cursed, just like Babylon in the myth, and its inhabitants are doomed to not understand each other. It is true that in the novella, everyone speaks the same language, but the dialogues are mostly absurd. Lyudmila Stoyanova describes the city as follows:

> *By combining the incompatible – the Greco-Roman era, the Age of Enlightenment, our present, and a cosmologized future, the writer constructs a kaleidoscopic world that appears ridiculous not because of the Babylonian mixture of people and epochs but due to the absurdities of bureaucratic thinking and legal proceedings, the aggressiveness of the rulers, and the foolishness of the sensation-hungry crowd* (Стоянова 2009: 27, 28).

This interpretation is supported by a second, more direct reference to the biblical myth in the first chapter of the part one. While Blaise and Joasaph get acquainted, a description of the New Babylonian tower is given:

> [...] *about which nothing is written in history textbooks because it will be built in some future centuries, and textbooks only deal with those in the past. For now, we'll only mention in passing that it resembles a multi-tiered spiral-like cake, that it was begun with great enthusiasm but remained unfinished, just as was written by an anonymous author: ‚And they said to each other, let's make bricks and bake them in fire... And they said: let's build a city and a tower, as high as the heavens... Then the Lord came down to see the city and the tower, which 82 sons of men were building.* (Мелконян 1987: 77/78).

We see how, in New Babylon, past and future, fiction and reality intertwine, but it is important not to think of this city as being outside of time, because it is not. It is located in the 23rd century, not in some unidentified time and space.

Смешението на различни исторически епохи се е сродило със снизяване на взетите исторически лица, идеи и фигури, често възприемани като значима част от културната традиция. Омар Хайям и Марк Аврелий са окарикатурени и сведени до обикновени пияници. Сходен е и случаят със самия Блез. В това възможно бъдеще миналото бива опорочено и носи характеристиките на чисто морален и културен упадък, съчетан обаче с прогрес в технологиите.

Ключова за повестта и разбирането на това бъдеще е ролята на металепсиса в текста и Автора (самия Агоп Мелконян) като персонаж в творбата. Самото присъствие на фигурата на Мелконян в повестта е дестабилизиращо за света на Ню Бабилон, защото, както изтъква Моника Флудерник:

> *Общо взето, металепсисът е наративна техника, в която онтологическите аксиоми например, че авторските разказвачи живеят в различен свят от този на героите, са подривани, като резултатът е унищожението на впечатлението, че описвания свят е реален*[1] (Fludernik 2009: 100).

Движейки се между автопародията, метафикционалните и социалните коментари (чрез негативното му отношение спрямо бъдещия град и припознаването на настоящето в него), Мелконян не само подрива фикционалния статут на Ню Бабилон, но и се отрича от тази визия за бъдещето, не защото е невъзможна, а защото не трябва да се случи. Първият по-важен момент в тази посока е метафикционалният диалог на Автора с Омар Хайям:

> *Омар отново се върна към фантастиката: да ме извиниш, каза, Авторе, ама ти сериозно ли мислиш, че тези твои галиматии са фантастика? Първо на първо, фантастиката трябва да изобразява бъдещето, при това само светлото. Автора отвърна, че случките в Ню Бабилон са от бъдещето, но опонентът му каза: какво ти бъдеще, живо настояще!* (Мелконян 1987: 108,109).

Мелконян сам се „обвинява" в отклонение от нормите на фантастичното. Отворен въпрос е чии са тези норми, но по всяка вероятност те са предпоставени от социалистическите представи за научната фантастика, предвид идеята, че литературата трябва да изобразява светлото комунистическо бъдеще. „Убийство в Ню Бабилон" се доближава много до жанра на антиутопията, стига да гледаме на антиутопичното през перспективата на отрицание от утопичното, светло и безметежно бъдеще на човека (обещано в немалко комунистически и не само комунистически научнофантастични романи), където технологичният прогрес е съчетан с висок морал. Омар обвинява Автора и в следното:

> *Второ, продължи Омар, във фантастичните произведения задължително трябва да има звездолети, бластери, поне един Командор, поне един тунел в пространството, поне една смела научна хипотеза, а тук няма нищо такова. Ама толкова няма, че чак да те е срам* (Мелконян 1987: 109).

В случая обвинението е, че „Убийство в Ню Бабилон" напълно се отдалечава от типичните клишета и орнаменти на популярната фантастика, и то по-конкретно от тези, които са характерни за западния стилистичен модел на жанра.

Вторият особено силен метафикционален коментар върху бъдещия свят се появява в края на повестта, преди Йоасаф и Блез да бъдат осъдени. Обръщението на Автора е директно към състава на съда и представлява писмена защита на двамата герои:

[1] Преводът в текста е мой.

The blend of different historical epochs is coupled with the debasement of historically significant figures, ideas, and personalities often perceived as part of „high" culture. Omar Khayyam and Marcus Aurelius are caricatured and reduced to mere drunkards. A similar case applies to Blaise himself. In this possible future, the past is tainted and carries the characteristics of poignant moral and cultural decay, though combined with technological progress.

Key to the novella and understanding this future is the role of metalepsis in the text and the Author (Agop Melkonyan himself) as a character in the work. The mere presence of Melkonyan's figure in the novella destabilizes the world of New Babylon, because, as Monika Fludernik points out:

> *In general, metalepsis is a narrative technique in which the ontological assumptions – such as that authors and narrators live in a different world from the characters – are undermined, with the result being the disintegration of the illusion that the depicted world is real* (Fludernik 2009: 100).

By moving between self-critique, metafictional, and social commentary through his negative attitude towards the future city and the recognition of the present within it, Melkonyan not only undermines the fictional status of New Babylon but also rejects this vision of the future, not because it is impossible, but because it should not happen. The first major point at which he takes to this direction is the metafictional dialogue between the Author and Omar Khayyam:

> *Omar returned to the topic of science fiction: ‚Forgive me, Author, but do you seriously think that your gibberish is science fiction? First of all, science fiction must depict the future, and only a bright one at that.' The Author replied that the events in New Babylon were from the future, but his opponent said: ‚What future? This is certainly the present!'* (Мелконян 1987: 108, 109).

Melkonyan accuses himself of deviating from the norms of science fiction. The question of whose norms these are remains, but they are likely premised on socialist notions of science fiction, supporting the idea that literature should depict a bright communist future. *Murder in New Babylon* comes very close to the genre of anti-utopia, provided we view the anti-utopian through the lens of negation – negation of the utopian, bright, and tranquil future of humanity (promised in many communist and non-communist science fiction novels), where technological progress is combined with high morality. Omar also accuses the Author of the following:

> *What's more, continued Omar, in science fiction works, there must be starships, blasters, at least one Commander, at least one space tunnel, at least one bold scientific hypothesis, and there is none of that here. There is so little of it, in fact, that it's downright embarrassing* (Мелконян 1987: 109).

In this case, the accusation is that *Murder in New Babylon* completely diverges from the clichés and typical garnishments of popular science fiction, specifically those characteristic of the Western aesthetic model of the genre.

The second particularly powerful metafictional commentary on the future world appears at the end of the novella, before Joasaph and Blaise are sentenced. The Author directly addresses the jurors and the judge, presenting a written defense of the accused:

> *Автора, господа, не живее от векове, не е мислител енциклопедист, няма ореол, затова няма да каже нищо в свое оправдание. Само едно: това не е бъдещето! Ако бъдещето е такова, няма смисъл от настояще.*
>
> *Не, не искам да кажа, че бъдещето ще е толкова умно, сериозно и студено, колкото го описват писателите фантасти. Смехът, наивността и глупостта са безсмъртни! И след хиляда години ще ги има повече, отколкото трябва. Нека обаче има и повечко справедливост. Автора*
>
> (Мелконян 1987: 139)

Автора се отрича от своята представа за бъдещето, въпреки че по-правилно е да се посочи, че той не я намира за приемлива; не защото е по-малко вероятна и правдоподобна представа от тази на другите фантасти за това какво ще е човечеството през 23. в., а защото какъвто и прогрес да се е осъществил в Ню Бабилон, той не е свързан с моралното или духовното развитие на човека, което изглежда даже не се е реализирало. В своята повест Мелконян разрушава границите между фикция и реалност, между минало, настояще и представите ни за идващото, слива в едно антиутопия, наратив-предупреждение, пародия и сатира, за да представи една визия за абсурдно, но не задължително невъзможно бъдеще, доколкото много от това, което би могло да бъде разпознато като нелепо и несправедливо в него, е налично и в днешния свят. Отрицанието на Автора от Ню Бабилон обаче не е нужно да бъде разбрано като акт на отчаяние или песимизъм, а напротив, то може да бъде прочетено като призив към и вяра в един по-справедлив свят.

Цитирана литература / Works Cited

Мелконян 1987: Мелконян, А. *Via Dolorosa*. София, 1987.

Стоянова 1996: Стоянова, Л. *Преображения на фантастичното в българската проза*. София, 1996.

Fludernik 2009: Fludernik, M. *An introduction to narratology*. London, 2009.

ТОПОС:
НЕСЕБЪР, КЕЯТ

РЕНИ СТОЕВА

ТОПОСЪТ НЕСЕБЪР В ЛИРИКАТА НА ИВАН ПЕЙЧЕВ ОТ 60-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК

Иван Пейчев дебютира през 1939 година. Началото на неговия творчески път се отличава със стремеж към интимизирана лирика на екзистенциална тематика. След установяването на социалистическия реализъм в България поетът, по-особено през 50-те години на XX век, издава главно военни и патриотически стихове. След провеждането на Априлския пленум през 1956 година и последвалата го „либерализация" на културно и литературно равнище, Иван Пейчев има възможността да се върне към ранния си поетически стил със стихосбирките „Далечно плаване" (1962) и „Лаконично небе" (1967).

> *The Author, gentlemen, has not lived for centuries, is not an encyclopedic thinker, has no halo, so I will not say anything in my defense. Only this: this is not the future! If the future is like this, there's no point in the present.*
>
> *No, I don't mean to say that the future will be as smart, serious, and cold as science fiction writers describe. Laughter, naivety, and folly are immortal! And in a thousand years, there will be more of them than necessary. But let there also be a bit more justice.*
> *The Author* (Melkonyan 1987: 139)

The Author renounces his vision of the future, though it is more accurate to say that he does not find it acceptable – not because it is a less likely or plausible view of what humanity will be like in the 23rd century, but because whatever progress has taken place in New Babylon, it is not tied to the moral or spiritual development of humanity, which appears to have been left unfulfilled. In his novella, Melkonyan breaks down the boundaries between fiction and reality, past, present, and future, merging dystopia, narrative-warning, parody, and satire into a version of an absurd, yet not entirely impossible future, given that many of its absurdities are present in our world today. However, the Author's renunciation of New Babylon need not be understood as an act of despair or pessimism; rather, it can be read as a call for and a belief in a more just world.

TOPOS:
NESSEBAR, THE QUAY

RENY STOEVA

NESSEBAR AS A TOPOS IN IVAN PEYCHEV'S LYRICAL POETRY OF THE 1960S

Translated by Rayna Rosenova

Ivan Peychev made his debut in 1939. The beginning of his craft as a poet is marked by an ambition to write intimate lyric poetry on existential topics. After the institution of socialist realism in Bulgaria, Peychev published poems mainly on the themes of war and patriotism, particularly in the 1950s. After the Bulgarian Communist Party April Plenum and ensuing "liberalisation" on a cultural and literary level, the poet had the opportunity to go back to his early poetic style with *Далечно плаване* (*A Distant Voyage*, 1962) and *Лаконично небе* (*Laconic Sky*, 1967).

В спомените си за поета Иван Пейчев неговата съпруга Анна Пейчева разказва: *Аз не бях виждала още море. Обеща ми, че ще ме запознае с него, и една хубава и топла есен ние тръгнахме към морето. Пристигнахме късно вечерта в Бургас. Той нямаше търпение, отидохме веднага на брега* (Пейчев 2006: 231). Любовта към морето на двамата съпрузи започва в Бургас, но продължава към Несебър: *Този кораб-град, както го нарече той по-късно, заседна завинаги в сърцето му. Той плени и двама ни* (Пейчев 2006: 231).

Морето, есента, брегът, корабът-град се превръщат в знакови топоси в поетическите текстове на твореца. Те функционират като екзистенциални маркери на граничност и семантична флуидност. Бележат и дефинират движението на субекта през времепространството. В психологизирания градски силует на Несебър лирическият Аз се сблъсква с минало, настояще и бъдеще. Темпоралните същини са мислени в поезията на Пейчев както през присъствието, така и през отсъствието на Другия.

В творбата „Пладне в Несебър", което се появява за пръв път в стихосбирката „Далечно плаване" (1967), се наблюдава още в началото придвижване от общо към частно. Природната картина на есенните облаци и небето води до образа на града, който от своя страна е подобен на заседнал кораб, *бичуван от вълните* (Пейчев 2006: 54). Редно е да отбележа, че в случая връзката между есента и града-кораб е в семантиката на понятията. Сама по себе си, есента е междинен сезон, който предполага очакване; той е граница между минало и бъдеще, между лято и зима – две пълноценни същини, между които е положена една неустойчива, преходна същина. Градът е фигура на неустойчивост по силата на обстоятелството, че подобно на кораб е блъскан от вълните. Пространството на сблъсък между урбанистично пространство и морското течение е всъщност начин самият Несебър да бъде уподобен на бряг.

Заявката за полагането на образната система в темпорална рамка се реализира именно от присъствието на *лирическото ти* – есента и градът разкриват фигурата на Другия, чиято функция в съзнанието на Аз-а е аналогична на тази на знакови топоси от историята на Несебър; любимата е обвързана с обектите от външния свят по линия на споделения спомен: *Нека забравим есента,/ макар че тя ми връща всичко:/ теб, залива, рибите,/ глинените амфори,/ загатващи море и богове.* (Пейчев 2006: 55) На първо място, сезонът и ситуираността в градското пространство носят идеята за спомнянето на отношението с Другия, а чак след това проекциите на реалии от физическата реалност стават релевантни, доколкото са свързани с пространството на споделеност между Аз-а и любимия човек. Миналото е изживяно като настояще под формата на спомени, които се придвижват в душата на субекта и се възприемат от него като актуални: *тя (есента) ми връща всичко* (Пейчев 2006: 55). Преходът от субективно към обективно тук е огледален и едновременно обратнопропорционален на началните стихове, в които природната картина връща първо града в съзнанието на лирическия говорител; град, *приличен на заседнал кораб*. Чак след това на фокус идва и любимата: *и теб,/и твоето присъствие/ ми връща тя* (Пейчев 2006: 54).

Устойчивото присъствие на темпоралната реалност на древното минало в контекста на градското пространство е потвърдено от символите *нарове* и *рози* (Пейчев 2006: 54). Нарът се появява в мита за Хадес и Персефона – когато Персефона се кани да напусне подземния свят, Хадес ѝ предлага нар. Вкусвайки за пръв път плода, тя е принудена да остане при него. Розата е знаково обвързана с идеята за взаимност. Тя е свързана и с образа на Дамата на сърцето в средновековен контекст. Възможно е да положим тази тенденция в традициите на западното християнство, където цветето се асоциира и с фигурата на света Богородица в набожността на Лоретанската литания.

In her recollections of the poet Ivan Peychev, his wife says, *I hadn't seen the sea yet. He promised to introduce me to it, and one beautiful and warm autumn, we set out for the sea. We arrived in Burgas late in the evening. He was impatient, we went to the seashore right away* (Пейчев 2006: 231). The husband and wife's love of the sea begins in Burgas but travels to Nessebar: *This ship-city, as he called it later, remained anchored in his heart. It captivated both of us* (Пейчев 2006: 231).

Sea, autumn, seashore, and ship-city become key topoi in Peychev's poetical works. They function as existential markers of liminality and semantic fluidity. They designate and define the subject's movement through time and space. In Nessebar's psychologised city silhouette, the lyrical subject confronts the past, present, and future. The temporal states in Peychev's poetry are delineated through the presence and absence of the Other.

Peychev's poem "Пладне в Несебър" ("Noon in Nessebar"), first published in the volume *A Distant Voyage,* 1967, marks a movement from the general to the concrete from the beginning. The natural scenery of autumn clouds and sky leads to the image of the city, which resembles an anchored ship *lashed by the waves* (Пейчев 2006: 54). It is appropriate to mention that, in this case, the connection between autumn and the ship-city lies in the semantic meaning of the two concepts. Autumn is a transitional season, which presupposes anticipation; it is a borderline between past and future, summer and winter – two complete states – between which is one that is unsteady and transitional. The city is found in an apparent transition and instability because, like a ship, it is *lashed by the waves*. The clash between urban space and sea current is a way to compare the city to a seashore. In this sense, autumn and the city are highly critical spaces due to the naturally predisposed uncertainty of their conceptual meaning.

The positioning of the imagery in a temporal framework is realised through the presence of the lyrical *you* – autumn and city reveal the figure of the Other, whose function in the Self's mind is analogous to that of key topoi from Nessebar's history; the beloved is connected to the objects of the external world through shared recollection: *Let us forget about autumn / Although it gives me back everything: / you, the bay, the fish, / the clay amphorae, / hinting at sea and gods* (Пейчев 2006: 55). In the first place, the season and the city as a locus suggest recollecting the relationship with the Other, and only after that do the projections of realia from the physical reality become relevant since they are linked to the space of sharedness between the Self and the Other. The past is lived as a present in the shape of memories, which pass into the subject's soul and are experienced as real: *it* [*autumn*] *gives me back everything* (Пейчев 2006: 55). The transition from the subjective to the objective is mirrored and, at the same time, inversely proportional to the opening lines, where the natural scenery calls the city to the lyrical speaker's mind: a city *resembling an anchored ship*. Only after that does the focus turn to the beloved: *and you, and your presence, it gives me back* (Пейчев 2006: 55).

The firm presence of the temporal reality of the ancient past in the context of urban space is corroborated by the symbols of *pomegranates* and *roses*. The pomegranate appears in the myth of Hades and Persephone – when Persephone is preparing to leave the Underworld, Hades offers her a pomegranate. Tasting the fruit for the first time, she is compelled to remain with him. The rose is symbolically connected to the idea of reciprocity. It is connected to the image of the lady in Medieval courtly love writings. It is possible to situate this trend in the traditions of Western Christianity, in which the flower is associated with the Madonna and piety in the Litany of Loreto.

Корабът-град се превръща в пространство на спомени и проекции на исторически реалии – есенното пладне в Несебър *загатва море и богове* със своите *глинени амфори* (Пейчев 2006: 56). През образа на междинния сезон и любимата лирическият говорител съзерцава тази динамика: *И неговата безпощадна светлина,/ оголила порутените църкви,/ затрупаните мъртви водоеми,/ тревясалите улици,/ в чиито калдъръми/ са изпреварвали/ с подметки бронзови нощта/ нахълталите варвари* (Пейчев 2006: 54 – 55). Тези редове служат като пример за това как в поезията на Иван Пейчев лирическият субект преживява изминалите събития като актуално настояще.

Има особено темпорална и семантична натовареност в описанието на античната картина. Есента не носи единствено материален спомен, вместо това носи реалността на нещо изживяно. Аз-ът живее миналото през образът на сезона, който актуализира присъствието на Другия в неговата памет. Функцията на флуидната времева положеност в стихотворението напомня на философската визия в книгата „Изповеди" на свети Августин, в която блаженият пише: *В теб, дух мой, меря времето* (Попов, Бояджиев 1985: 81). При него времето представлява едно своеобразно разтягане на духа; всичко, което се случва с нас или се е случвало с нас в някакъв преминал момент *оставя в душата следи* (Попов, Бояджиев 1985: 75). В съчиненията на Аристотел също присъства сходната концепция, според която различаваме минало, настояще и бъдеще, като *възприемем първо – едното, после – другото*, защото *душата говори* за две *сега* (Попов, Бояджиев 1985: 34).

Образът на Другия е преобладаващ във вътрешния свят на лирическия говорител, както образите на физическите предмети и обекти на миналото в настоящето. Любимата фигурира в душата на Аз-а под формата на движение, „разтягане", докато белезите за присъствието на обективната древност в морския град могат да бъдат наблюдавани извън съзнанието, но функционират и като проектирани от субекта.

Есента връща както знакови предмети, така и образа на Другия*: есента ми връща всичко:/теб, залива, рибите,/ глинените амфори,/ загатващи море и богове* (Пейчев 2006: 55). Материално и метафизично съществуват в единство и придвижването между общо и частно продължава – многозначителният, трансцендентен образ на сезона *връща* идеята за фигурата на *теб*, а *теб* е назовано заедно с надскачащите времето си *глинени амфори.* Есента е събирателен образ на одухотвореното спомняне в съзнанието на лирическия говорител.

Но какво всъщност означава градът да бъде мислен като кораб? От една страна, Несебър е полуостровен град, положен е в пространството на морето. От друга страна, полезно е да вложим и флуидното разбиране за време в творбата – ако градското пространство прехожда от сегашно към минало и от минало към сегашно в рамките на поетическия текст, то логично е да присъства идеята за „плуване" във времепространството. Корабът-град е граница, в контекста на която се срещат две темпорални ситуации. Иначе казано, *приливът и отливът се сменят,/тъй както във сърцето/ под дланта ми/ и във морето под нозете ти* (Пейчев 2006: 56).

Като топос Несебър се появява и в стихотворението „На път" от стихосбирката „Далечно плаване" (1962). Подобно на „Пладне в Несебър", атмосферата на стиховете и тук е формирана от идеята за настъпващо свечеряване със *залез без небе* (Пейчев 2006: 20). Парадоксът влага особено очакване за липса на кулминативност и екстатика в движението на субекта през градското пространство.

The ship-city turns into a space of memories and projections of historical realia – the autumnal noon in Nessebar is *hinting at sea and gods* with its *clay amphorae* (Пейчев 2006: 56). Through the image of autumn and the beloved, the lyrical speaker contemplates that reality: *And its ruthless light / baring the ruined churches, / the dry water basins covered up in rocks, / the streets overgrown with grass, / where, on its cobblestones, / the invading barbarians / outraced the night / with their bronze feet* (Пейчев 2006: 54–55). These lines exemplify how the lyrical subject in Ivan Peychev's poetry experiences past events as an actual present.

There is a significant temporal and semantic overload in the description of the ancient scene. Autumn does not carry only a material memory; it carries the reality of lived experience. The Self experiences the past through the image of autumn, which actualises the presence of the Other in his memory. The function of the fluid temporality of the poem evokes the philosophical ideas in St. Augustine's *Confessions*, in which the blessed writes: *It is in thee, my mind, that I measure times* (Попов, Бояджиев 1985: 81). To him, time resembles an extension of the mind: everything that happens to us or has already happened to us in a past moment is an *impression* (Попов, Бояджиев 1985: 75). There is a similar concept in Aristotle's writings: we differentiate between past, present, and future by perceiving *first one and then the other* since *the mind speaks of* two *presents*, which are past and future (Попов, Бояджиев 1985: 34).

The image of the Other is prevalent in the lyrical speaker's consciousness, like the images of physical objects and entities of the past in the present. The beloved figures in the Self's mind in the shape of a movement, "stretching" in the subject's inner world, while the signs of the presence of the objective antiquity in the coastal city could be observed outside the mind while functioning as projected by the subject.

Autumn brings back key objects and the image of the Other: *autumn gives me back everything: / you, the bay, the fish, / the clay amphorae, / hinting at sea and gods* (Пейчев 2006: 55). The material and the metaphysical exist in unity, and the movement between general and concrete continues – the suggestive, transcendent image of the season "brings back" the notion of the figure to "you", and "you" is mentioned along with the *clay amphorae* which exist outside their time. Autumn is a collective image of the spiritual recollection in the lyrical speaker's mind.

But what does it mean to imagine the city as a ship? On the one hand, Nessebar is a peninsular city situated within the space of the sea. On the other hand, it is also useful to impart a fluid understanding of time in the poem. If the urban space moves from past to present and from present to past within the poem, it is logical to include the notion of "swimming" in its temporal and spatial framework. The ship-city is a liminal space in which two temporal situations meet. In other words, *the tide ebbs and flows / as in the heart underneath my palm / and in the sea underneath your feet* (Пейчев 2006: 56).

Nessebar also appears as a topos in the poem "На път" ("On the Way"), published in *A Distant Voyage*, 1962. Like in "Noon in Nessebar", the mood in the verses is built on the notion of the approaching evening with a *sunset without a sky* (Пейчев 2006: 20). The paradox creates a peculiar expectation for a lack of culmination and *ekstasis* in the subject's movement through urban space.

Напротив, разходката край морето се оказва екзистенциално предизвикателство, тя е противоречива и безрадостна, подобно на залез, лишен от небе. Отново на граница, този път между ден и нощ, лирическият субект прави преход от природна картина към урбанистичен пейзаж: *Излиза вятър и от хълма/ ти слизаш с него, а пред вас/ шуми в студеното безмълвие/ и съхне жълтата трева* (Пейчев 2006: 20). Насочването към низинно пространство внушава идеята за преминаване от състояние на съзерцателност и досег с висините на Божественото начало към земен и всекидневен модус на съществуване. Субектът е причислен към вятъра с употребата на местоимението *вас*, което напомня романтическия патос на възвишеност и хармония с природата. Това първоначално впечатление обаче бързо се неутрализира с тягостния вид на *жълтата трева*. Употребата на анафори и повторения създава усещане за цикличност на действието, което е показателно за вътрешната нагласа на лирическия говорител – той крачи надолу по хълма и стига града, в който се сблъсква с познатата *тъга всред четири стени*. Субектът е наясно с тази реалност, тя е за него очаквана и предвидена. Страданието е циклично: *Къде ще спреш, къде под вятъра/ сърцето си ще подслониш?/ Вървиш и знаеш, че те чака/ тъга всред четири стени./ Вървиш, а вече във Несебър/ прозорците горят, но там/ измежду тях един те дебне/ с дълбоката си тъмнина.* (Пейчев 2006: 20) Аз-ът е вече ситуиран *под вятъра*, окончателно е разкъсана връзката между него и природното начало. Разкъсаността фигурира и на равнището на поетическата форма с честите анжамбмани.

Проблематизирано е граничното пространство на прозореца, който е символ на изолация и *дебне с дълбоката си тъмнина*, вместо да служи за отвор към външния свят. В Несебър *прозорците горят*, те отразяват в себе си *окървавеното мълчание на този залез без небе. Разлян чер мрак* (Пейчев 2006: 20) по небосвода се предава на прозоречното стъкло. Обстановката е психологизирана и отразява вътрешното състояние на лирическия говорител. Природната картина е пренесена в контекста на града, а обектите в него поглъщат и възприемат нейните атрибути. Интересно е, че субектът наблюдава тягостните *четири стени* и *прозорците* от дистанция. Той констатира тяхното съществуване и негативна натовареност, но не е положен в пространствата им. Нещо повече – лирическият говорител *не ще се върне*: *И този вятър ще завей/ със пясък стъпките, и само/ остава есенния кей/ и кораба. Ти тръгваш днеска...*(Пейчев 2006: 20).

Аз-ът е всъщност дистанциран не само от наблюдаваните обекти, но е отчужден и от самия себе си. За това свидетелства засилената употреба на „ти"-формата. Той е страничен наблюдател не само на предметите от физическата реалност, но и на собственото си битие. Липсата на присъствието на Другия, самотата и изолираността водят до заличаване на неговите следи; няма кой да свидетелства за неговото съществуване, за неговото страдание. Той е сам в своята екзистенция, заклещен между минало, настояще и бъдеще, сам по себе си граничен и раздвоен. *Стъпките* му са заличени от образа на вятъра. Същият вятър, който в началото на текста го придружава надолу по хълма. Чрез липсата на Другия, субектът не може да бъде изваден извън самия себе си, не може да бъде положен в пълноценно съществуване. Самотата в този смисъл се оказва вътрешноприсъща на лирическия говорител. Това съвпада с философската визия на Левинас, която гласи: *(субектът е) самотен, поради самия факт, че е екзистиращ. Самотата на субекта се дължи на неговото отношение с екзистирането, чийто господар е той* (Левинас 1995: 51).

On the contrary, the stroll along the seashore turns out to be an existential challenge; it is contradictory and joyless, like a *sunset without a sky*. Again, on the border, this time between day and night, the lyrical subject makes a transition from a natural scene to an urban scene: *The wind begins to blow and from the hill / you head downwards, while ahead of you both / the yellow grass / withers and rustles in the cold silence* (Пейчев 2006: 20). The direction towards a lowland space suggests a transition from a state of contemplation and contact with the heavens and God to an earthly and common mode of being. The subject is joined with the wind through the pronoun *both*, which evokes the Romantic pathos of the sublime and the harmony with nature. This initial impression, however, is quickly dispersed by the oppressive appearance of the *yellow grass*. The use of anaphora and repetition gives a sense of cyclical movement, which reveals the lyrical speaker's inner state – walking down the hill, he reaches the city, where he is confronted with the familiar *sorrow within four walls*. The subject is aware of this reality: a reality that he anticipates and foresees. Suffering is cyclical: *Where will you stop, where under the wind / will you find shelter for your heart? / You walk and know that you will meet sorrow within four walls. / You walk, and already in Nessebar, windows are burning, but there / among them there is one that watches you / with its pitch-black darkness* (Пейчев 2006: 20). The Self is already situated under the wind; the connection between him and nature has been completely broken. This breakage figures on the level of poetic form with the recurrent use of enjambment.

The window's liminal position symbolises isolation, as it *watches you with its pitch-black darkness* instead of being a portal to the outside world. *Windows are burning* in Nessebar, reflecting the *bleeding silence of this / sunset without a sky* (Пейчев 2006: 20). The *spilt pitch dark* on the firmament is transferred to the transparent glass (Пейчев 2006: 20). The atmosphere is psychologised and reflects the lyrical speaker's inner state. The natural scenery is transferred to the context of the city, while the objects in the city absorb and acquire its features. Interestingly, the subject observes the oppressive *four walls* and *windows* from a distance. He notes their presence and negative connotations but is not situated in their spaces. What is more, the lyrical speaker *will not come back: This wind will cover / the footsteps with sand and the only thing that will remain / is the autumn quay / and ship. You depart today …* (Пейчев 2006: 20).

The Self is, in fact, distanced not only from the observed objects but also alienated from himself. This is shown through the increased use of the pronoun *you*. He is a bystander, observing objects from the physical reality and his existence. The absence of the Other, loneliness and isolation lead to the obliteration of his traces; there is no one to testify to his being, his suffering. He is alone in his existence, stuck between past, present, and future, in a borderline and divided state. His *footsteps* are obliterated by the image of the wind. The same wind which, at the beginning of the poem, accompanied him down the hill. Without the Other, the subject cannot be taken outside himself; he cannot be situated in a wholesome existence. In this sense, loneliness is shown as inherent to the lyrical speaker. This concurs with Levinas' philosophical ideas, according to which the subject is *alone due to the very fact that it is an existent. The solitude of the subject results from its relationship with the existing over which it is master* (Левинас 1995: 51).

След лирическия субект остават *есенният кей* и *корабът*. И тук тези образи добиват темпорално значение и представляват граница във времепространството. Есента вече анализирах като преход между минало (лято) и бъдеще (зима). Ако темпоралната положеност на кея е на границата, то това е изправянето на субекта пред забравата и екзистенциалния застой на студения сезон. *Корабът* по-късно в стихотворението е назован като *кораб с товар от спомени* (Пейчев 2006: 21). Присъства приемственост с идеята за "плуване" през времето – плавателното средство е средство за рефлексивност и равносметка за изминали събития в съзнанието на лирическия говорител: *Но В притъмнялото пристанище,/ В града спокойно свечерен/ една частица ще остане/ поне от твоето сърце./ И кораба с товар от спомени/ ще отпътува с Вечерта...* (Пейчев 2006: 21). Идеята на свети Августин, че човешката душа съхранява спомена под формата на отпечатък, чрез който става възможно минали моменти да се проектират в съзнанието на субекта като актуални, може да послужи за по-задълбочена интерпретация. Ако корабът съхранява в себе си *товар от спомени*, то семантиката на образа се приближава до понятието за душа в книгата „Изповеди".

Образът на Несебър в поезията на Иван Пейчев функционира като екзистенциален маркер. Градът символизира преход от минало към настояще и накрая в безизвестното за субекта бъдеще. През образите на есента, кораба, пристанището и брега лирическият говорител осмисля собственото си присъствие в битието.

Works Cited / Цитирана литература

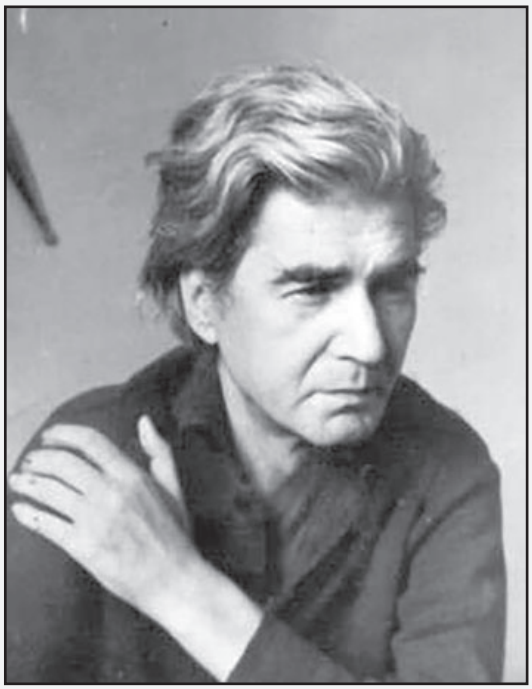
Левинас 1995: Левинас, Е. *Времето и другото*. Сонм. София, 51 – 57, 1995.

Пейчев 2006: Пейчев, И. *Лирика*. Балкани. София, 2006.

Попов, Бояджиев 1895: Попов, З., Ц. Бояджиев. *Идеята за времето*. Наука и изкуство. София, 33 – 83, 1985.

What remains after the lyrical subject is the autumn quay and the ship. These images acquire a temporal significance and represent a borderline in the spatial-temporal framework. I have already analysed autumn as a transition between the past (summer) and the future (winter). If the autumn quay is situated on the border of its winter analogue, then this represents the subject's confrontation with forgetfulness and the existential stasis of winter. Autumn is the present expectation of the joyless near future. Later in the poem, the ship is called *a ship freighted with memories* (Пейчев 2006: 21). There is continuity with the idea of *swimming* through time; the vessel is a means for reflexivity and retrospection of past events in the lyrical speaker's mind: B*ut in the darkened harbour, / in the city quietly benighted / a part of your heart will at least remain. / And the ship freighted with memories will sail away with the evening …* (Пейчев 2006: 21). St. Augustine's idea that the human mind keeps memories as an impression, which makes it possible for past moments to project themselves in the subject's mind as real, could serve for a more detailed analysis. If the ship is "freighted with memories", then the semantics of the image come close to the concept of the mind in the *Confessions*.

In Ivan Peychev's poetry, Nessebar functions as an existential marker. It symbolises the transition from past to present and the future, which the subject cannot foresee. Through the images of autumn, the ship, the harbour, and the seashore, the lyrical speaker makes sense of his own presence in life.

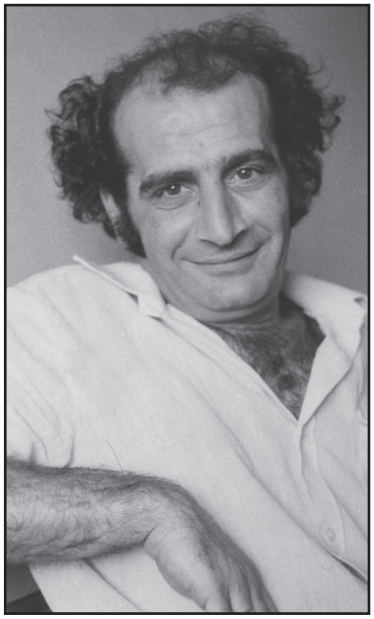


Портретна снимка на поета Иван Пейчев
Portrait of Ivan Peychev



Портретна снимка на Любомир Милчев

Portrait of Lyubomir Milchev



Портретна снимка
на Агоп Мелконян

Portrait of Agop Melkonyan



Национална астрономическа обсерватория Рожен.
Метеорологична станция. Метеорологични прибори

Rozhen National Astronomical Observatory. Meteorological station.
Meteorological devices



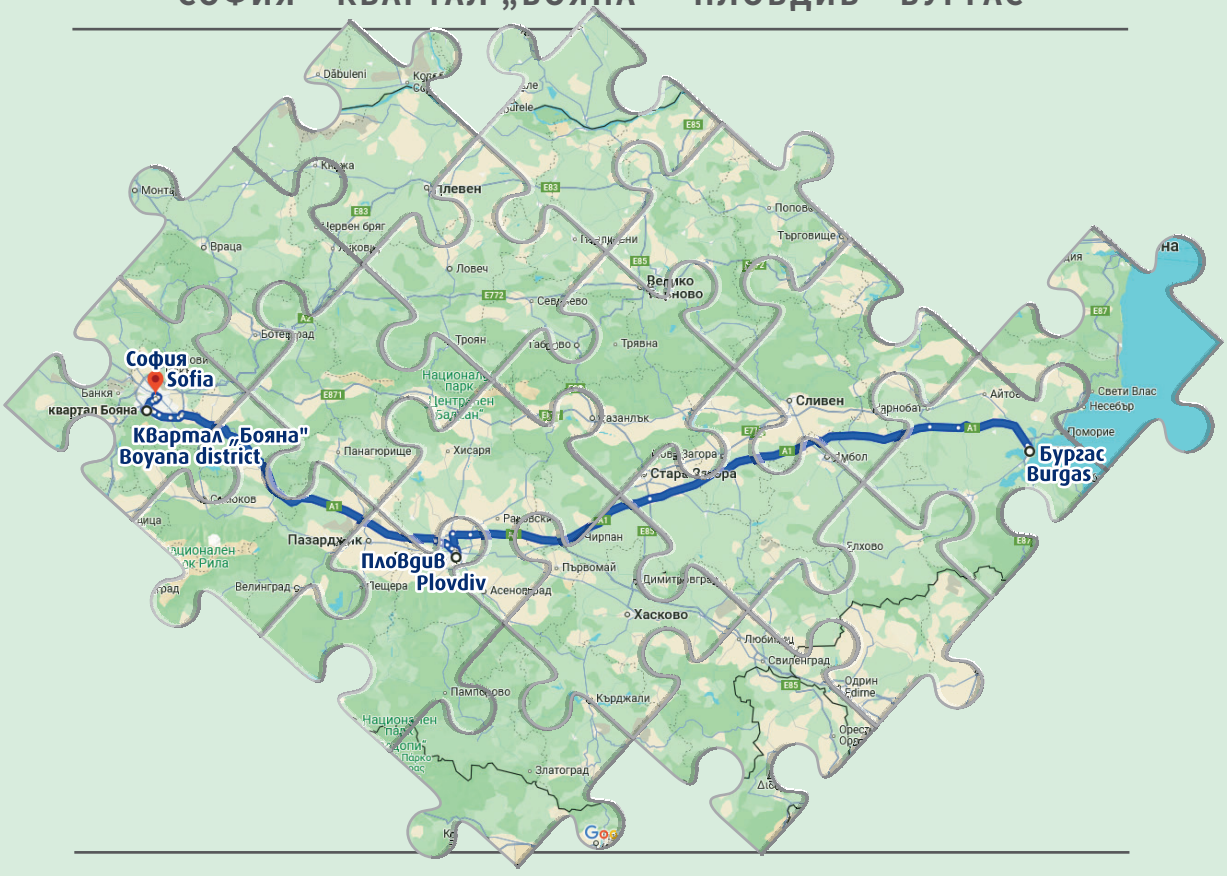
Несебър. Рибарският кей, 60-те
години на XX век

Nessebar. The Fisherman's Quay. 1960s

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

ПОЕТИТЕ – ЗАВЛАДЕНИ ЖАНРОВИ ТЕРИТОРИИ

СОФИЯ – КВАРТАЛ „БОЯНА“ – ПЛОВДИВ – БУРГАС



SOFIA – BOYANA DISTRICT – PLOVDIV – BURGAS

POETS: GENRES CONQUERED

Paisii Hilendarski University of Plovdiv

ЕКИП

Научен ръководител:
проф. д.ф.н. Любка Липчева-Пранджева

Участници:
Ивана Витанова, Йоанна Гудалова, д-р Мария Панова, Николай Мъглов, д-р Полина Петкова

КОНЦЕПЦИЯ НА МАРШРУТА

Идеята за нашия маршрут се роди в дискусиите на тема: „Накъде, читателю?". На доста прибързаното твърдение, че днес никой не чете поезия, последва интересният контрааргумент, че причината за това е в повсеместното присъствие на лирическото в културния ни живот – то е в музиката, която слушаме, в метафориката на абстрактния рисунък, в рекламния език, в танца на телата... В самата тъкан на „чуждите" жанрови територии и ние непрестанно го „четем" и преживяваме. Решихме, че участието на лирическото в изкуствата на мелодията, ритъма, играта (музика, танц, театър, кино), на багрите и формите (изобразително изкуство, фотография), на знанието и културната критика (ораторско майсторство, сатира, философия) е особено видимо в творчеството на онези автори, които притежават удвоеност на своята успешна професионална реализация – те са поети и художници, поети и театрали, поети и философи и т.н. Към тази задача прибавихме изискването за отхвърлени граници между ниско и високо (канон/класика, масова култура) и централно и периферно/локално и така литературното ни пътуване „само" изгради вътрешните си етапи, подреди имена и текстове от българския културен живот през последните 50 години.

Осемте беседи, които екипът ни предлага в разработката на маршрута, са разпределени в следните топоси: София (сградата на Софийския университет), Националният киноцентър – „Бояна Филмс", Пловдив (площад „Седмия хълм"), Бургас (Морската градина). В София беседата на Ивана Витанова представя словесно-визуалния свят на философа, фотографа и поета Цочо Бояджиев, наблюдаван през пресечните точки на фрагмента и паметта, а беседата на Йоанна Гудалова „рисува" преходите в творчеството на Роман Кисьов между лирическото себеразбиране, мистиката на визуалната поезия и иконописта. В Киноцентъра читателят ще има възможност да се запознае с две от най-ярките имена на българската поезия – Валери Петров, чиито киносценарии Николай Мъглов тълкува като постигнато естетическо единение на лирична драма с контекстно пародийното, и Константин Павлов, за когото д-р М. Панова говори като за създател на кинотворби от метаниво на визуално преведена лирика. Втората беседа на Йоанна Гудалова изненадва почитателите на Иван Теофилов, „поета на Пловдив", като им представя позабравената силна фигура на куклена драматург Теофилов и екзистенциалната драма на неговите хора-часовници. В Бургас Николай Мъглов предлага на фона на фестивалната история на „Златния Орфей" синтезен анализ на бард културата на социализма и разгръща изводите си в беседа, специално посветена на поета с китара Недялко Йорданов. Следва запознанството на читателя с провокативно ярката фигура на „уличния поет" Ицо Хазарта, едновременно рап изпълнител, автор на политическа сатира и представител на властта. С тази последна беседа на Ивана Витанова пътешествието не е приключило – то само е очертало полетата на възможни любопитства и оттук нататък читателят сам може да избира „накъде" в българските метаморфози на лирическото иска да продължи.

TEAM

Academic leader:
Professor Dr. Habil. Ljubka Lipcheva-Prandzheva

Members:
Ivana Vitanova; Ioanna Gudalova; Maria Panova, PhD; Nikolai Maglov; Polina Petkova, PhD

ROUTE CONCEPT

The concept of our route shaped during the discussions around the question "Where to, dear reader?" The hastily phrased initial assertion that nobody read poetry these days was interestingly followed by the counterargument that the reasons may well stem from the fact that poetry is ubiquitous nowadays. It is an indelible part of our current culture: it is in the music we listen to, in the metaphorical layers of abstract paintings, in the language of advertising, in body movements of dance… in the very texture of "foreign" genre territories and we constantly "read" and experience it. Therefore, we decided that the presence of poetry in the arts of melody, of rhythm and performance (music, dance, theatre, cinema), of hues and forms (fine art and photography), of knowledge production and cultural criticism (rhetoric, satire, philosophy) is particularly pronounced in the creative output of those writers whose professional career paths successfully bifurcate. They are simultaneously poets and painters, poets and theatre pundits, poets and philosophers, etc. We added to this the idea that we should reject boundaries, especially along the lines of established dichotomies such as high and low (canon, mass culture) and center vs. periphery/local, thus our journey shaped its internal phases "out of its own steam" and itself arranged names and texts of Bulgarian cultural life for the past 50 years.

The eight talks that our team offers in the development of this route encompass the following topoi: Sofia (the building of Sofia University), National cinema center Boyana Films, Plovdiv (The Seventh Hill square), Burgas (The Sea Garden). In Sofia, the lecture of Ivana Vitanova revolves around the verbal and visual world of the philosopher, photographer and poet Tsocho Boyadzhiev, seen by intersecting fragment and memory, while Ioanna Gudalova's talk "paints" the passages of transition in the works of Roman Kisyov between poetic self-awareness, the mysticism of visual poetry and icon painting. In the Film Centre, the reader will have the opportunity to meet two of the most iconic names of Bulgarian poetry. Namely, Valery Petrov, whose film scripts are discussed by Nikolai Maglov as a fusion between the aestheticism of poetic drama and contextual parody, and Konstantin Pavlov, who is seen by Maria Panova as the creator of cinematic works that operate at the meta level of visually translated poetry. The second contribution by Ioanna Godalova surprises the followers of Ivan Teofilov, "the poet of Plovdiv", by revealing the somewhat forgotten image of the puppet playwright Teofilov and the existential drama of his "human clocks". In Burgas, Nikolai Maglov offers, against the backdrop of the festival history of the "Golden Orpheus", a synthetic analysis of bard culture in the socialist period and develops his conclusions in a talk dedicated to the guitar poet Nedyalko Yordanov. There follows an intriguing portrait of the multilayered personality of the "street poet" Itso Hazarta (Itso the Gambler) who is simultaneously a rapper, an author of political satire and a politician. This last talk presented by Ivana Vitanova does not conclude the journey. The contributions just open possibilities for further explorations and from there onward it is up to the readers to choose the "directions" in which they could follow the Bulgarian metamorphoses of poetry.

ТОПОС:
СОФИЯ,
СУ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ИВАНА ВИТАНОВА

ФРАГМЕНТЪТ В СЛОВЕСНО-ВИЗУАЛНИЯ СВЯТ НА ЦОЧО БОЯДЖИЕВ

Едва ли някой би се усъмнил в авторитета на Цочо Бояджиев като един от най-ярките интелектуалци, които българската хуманитарна мисъл познава изобщо – ерудиран философ с дългогодишна академична кариера, посветена на философските идеи от времето на Античността и Средновековието. Той е един от проникновените изследователи на Платоновите идеи („Неписаното учение на Платон“, 1985) и същевременно един от доайените на философската медиавистика у нас („Студии върху средновековния хуманизъм“, 1988; „Ренесансът на XII век: Природата и човекът“, 1991; „Нощта през Средновековието“, 2000; „Loca remotissima: студии по културна антропология на европейското средновековие“, 2007; „Другото Средновековие“, 2021; „Зимата през Средновековието“, 2023). Цочо Бояджиев представя периода на Западноевропейското средновековие в една нова, непозната до този момент светлина – утвърждава представата за тази култура като синкретична, изобилстваща с разнопосочни умонагласи.

Той е и преводач, направил достъпни на родния ни език редица значими за античната, средновековната и модерната европейска мисъл текстове като „Физика“, „За душата“, „Голямата етика“, „Никомахова етика“ на Аристотел; „Сума на теологията“ на Тома от Аквино; „Битие и време“ на Мартин Хайдегер и други. Но с тези две области не се изчерпват полетата, в които неговата личност е постигнала професионална реализация. Цочо Бояджиев се е доказал като отлично владеещ поетическото изкуство. Макар и да се нарича „неделен поет“ и да признава, че това изкуство „не *покрива* словесно“ целия му живот (Отгласи 2020: 21), стойността на неговото художествено творчество е валидизирана не само от високата степен на читателски интерес и многообразието на критически отзиви за поезията му, но и от получените награди – „Златната метафора“ (2005 г.), „Иван Николов“ (2021 г.).

Интелектуалецът не възприема себе си и като професионално реализирал се фотограф. Самоопределя се като „обикновен любител, „неделен фотограф“ (Отгласи 2020: 147). Появила се за втори път, метафората за „неделното“ създаване на изкуство подчертава свободата на някакво лично пространство – бездейно за другите и празнично творческо само за Аза. В хода на годините визуалното изкуство се е превърнало в поредната успешно завладяна от Цочо Бояджиев територия на културно присъствие. Философът поет е реализирал няколко самостоятелни изложби. Негови снимки са публикувани в албумите „Пътят на човека“, „Домът на човека“, „Човешката участ“ (и трите съвместно с Николай Трейман), „Punctum“, „Punctum II“. Постигнал впечатляващи резултати, той дори изгражда своя собствена научнообоснована визия за същността и измеренията на това изкуство. Споделя я под формата на университетски лекционен курс, който по-късно става основа на книгата „Философия на фотографията“, 2014, 2020.

Неколкократно е изразявано предположението за съществуването на връзки между разнородните области, в които интелектуалецът се изявява. Самият Цочо Бояджиев споделя как някога дори научният му ръководител Ради Радев е доловил, че поетическият изказ е присъщ на философските му текстове[1].

[1] Вж. по-подробно *Да стъпваш в непознати територии. Среща с проф. Цочо Бояджиев.* // Портал Култура, 11.01.2022. <https://kultura.bg/web/да-стъпваш-в-непознати-територии/>, 26.10.2023.

TOPOS:
SOFIA, SOFIA UNIVERSITY ST. KLIMENT OHRIDSKI

IVANA VITANOVA

THE FRAGMENT IN TSOCHO BOYADZHIEV' S VERBAL AND VISUAL WORLD

Translated by Magdalena Gogalcheva

Hardly anyone would doubt the authority of Tsocho Boyadzhiev as one of the most brilliant intellectuals in Bulgarian humanistic thought – an erudite philosopher with a long academic career dedicated to the philosophical ideas of Antiquity and the Middle Ages. He is one of the most insightful researchers of Plato's ideas (*Nepisanoto uchenie na Platon*, 1985 [Plato's Unwritten Teaching]) and at the same time one of the major figures in philosophical medievalism in Bulgaria (*Studii varhu srednovekovnia humanizam*, 1988 [Studies on Medieval Humanism]; *Renesansat na XII vek: Prirodata i chovekat*, 1991 [The Renaissance of the 12th Century: Nature and Man]; *Noshtta prez Srednovekovieto*, 2000 [Night in the Middle Ages]; *Loca remotissima: studii po kulturna antropologia na evropeyskoto srednovekovie*, 2007 [Loca remotissima: Studies in the Cultural Anthropology of the European Middle Ages]; *Drugoto Srednovekovie*, 2021 [The Other Middle Ages]; *Zimata prez Srednovekovieto*, 2023 [Winter in the Middle Ages]). Tsocho Boyadzhiev presents the period of the West-European Middle Ages in a new, previously unknown light – he affirms the notion of this culture as syncretic, teeming with divergent mindsets.

As a translator into Bulgarian, he has made available a number of ancient, medieval and modern European philosophical texts such as Aristotle's *Physics, On the Soul, The Great Ethics, Nicomachean Ethics*; Thomas Aquinas's *Summa Theologica*; Martin Heidegger's *Being and Time*, and others. But these two fields do not exhaust his professional achievements. Tsocho Boyadzhiev has proved himself to be well versed in the art of poetry. Although he calls himself a Sunday poet and admits that this art "does not cover word-for-word" his entire life (Отгласи 2020: 21), the artistic value of his work is validated not only by the high readership and the vast critical responses to his poetry, but also by the awards he has received – the Golden Metaphor (2005), the Ivan Nikolov Prize (2021).

The intellectual does not see himself as a professional photographer either. He defines himself as "a simple amateur, a Sunday photographer" (Отгласи 2020: 147). Appearing for the second time, the metaphor of Sunday art-making emphasises the freedom of some private space – a space of idleness and a creative celebration only for the Self. Over the years, visual art has become another territory of cultural presence successfully conquered by Tsocho Boyadzhiev. The philosopher-poet has created several photographic exhibitions. His photographs have been published in the albums *Patyat na choveka* [The Way of Man], *Domat na choveka* [The Home of Man], *Choveshkata uchast* [Human Fate] (all three together with Nikolay Treyman), *Punctum, Punctum II*. Having achieved impressive results, he even developed his own scientifically based vision of the nature and dimensions of this art. He shared it in the form of a university lecture course, which later became the basis of the book *Filosofia na fotografiyata*, 2014, 2020 [Philosophy of Photography].

The assumption of the existence of links between the heterogeneous fields in which the intellectual expresses themself has been observed repeatedly. Tsocho Boyadzhiev says that even his academic supervisor, Radi Radev, claims that poetic expression was inherent in his philosophical texts[1].

[1] See in more detail Да стъпваш 2022.

Тони Николов, умел и проникновен интерпретатор, открива наличието на тъждество между поезията на Цочо Бояджиев и заниманията му с фотография.

Проявата на задълбочен интерес към няколко области и полагането на постоянно усърдие за овладяването им от страна на само един човек може да се мисли като начин неналичното в едната от тях да се компенсира с наличието му в друга. Фотографията, за разлика от поезията, има по-скоро ограничени възможности за екстериоризиране на вътрешни преживявания. А поезията е средството за изразяване на субективните емоции, които неизбежно са приглушавани под натиска на обективизма в науката. Основанията за това предположение могат да бъдат намерени в изказване на самия Цочо Бояджиев:

> *Поезията е езикът на моите меланхолии, фотографията е изразът на възхитата ми от този удивителен свят, в който живеем, научните занимания удовлетворяват потребността да знаеш, да проумееш „механиката", но и смисъла на случващото се през живота ни. Поезията е експресия на вътрешни преживявания и така тя игнорира неизбежния при фотографията „ефект на реалността" (недвусмисленото потвърждение, че „това-наистина-е-било"), както и емоционално неутралния обективизъм на научното изследване, чийто хоризонт е истината. Поезията е екстериоризиране на най-интимното, най-съкровеното в нас под диктата на паметта и въображението. И ако поетичното слово „овеществява" едно частно и имащо само лично значение преживяване и го прави споделимо, то това е истинско чудо* (Поезията 2018: 3).

В този текст ще бъде потърсен друг ракурс на единението и ще бъде поставен акцент върху понятието *фрагмент,* което приемаме за централно при интерпретирането на концепциите за *Времето* и *паметта* в поезията, фотографията и философията на Цочо Бояджиев. Фрагментът е общото средство, чрез което се осъществява триединството между тези области. Посредством фрагмента се формира единен възглед за битието, артикулиран в триезична версия – визуалното (образното като специфичен начин на изразяване) и словесното (като поетически и философски дискурс). Концептуализирането на тези две категории както в поезията на Цочо Бояджиев, така и във философските му текстове може да послужи като основание за потвърждаване на усета за наличието на взаимообвързаност между философия, поезия и фотография, дори за транспониране на идеи и образи между завладените от него територии. Избрана тук понятийна триада: *Време, памет, фрагмент* се опира на убеждението, че самият Цочо Бояджиев през годините е демонстрирал нестихващ интерес към философското им обговаряне както в теоретичните си трудове, така и чрез езика на поезията и фотографията. Интелектуалецът е един от съставителите на антологията „Идеята за времето" (1985 г.). Негов е и задълбоченият коментар върху единадесета книга на „Изповеди" от Св. Августин („Августин и проблемът за времето. Разсъждение върху единадесета книга на „Изповеди", 1997 г.). Както ще стане ясно нататък в изложението, теоретизиране върху категориите време и памет[1] е налице в неговата философия на фотографията, както и в редица от поетическите му творби.

[1] Задълбоченият и траен интерес на Цочо Бояджиев към паметта като феномен на човешкото битие е засвидетелстван в интервю, в което той споделя кои са темите, превърнали се за него в постоянен обект на осмисляне: „Моите теми бяха и си остават животът и смъртта, любовта и раздялата, паметта и забравата и т.н. Тези теми смятам за универсални и същевременно за строго лични, те са необхватният и загадъчен, и същевременно много интимен, много „домашен" свят на поета, който постоянно кръжи край сърцето си", както го казва Франтишек Хрубин" (Поезията 2018: 3).

Toni Nikolov, a skilful and insightful interpreter, discovered a correspondence between Tsocho Boyadzhiev's poetic work and his preoccupation with photography.

The profound interest in several fields of expression, and the constant effort to master them, can be thought of as a way of compensating the lack of one field with the availability in another. Photography, unlike poetry, has rather limited possibilities for externalising inner experiences. And poetry is the means of expressing subjective emotions that are inevitably muffled under the pressures of objectivism in science. The grounds for this assumption can be found in a statement by Tsocho Boyadzhiev himself:

> *Poetry is the language of my melancholy, photography is the expression of my admiration for this amazing world we live in, academic pursuits satisfy the need to know, to understand the mechanics but also the meaning of what happens in our lives. Poetry is an expression of inner experiences, and so it ignores the inevitable reality effect of photography (the unequivocal confirmation that this really happened) as well as the emotionally neutral objectivity of scientific inquiry, whose horizon is truth. Poetry is the exteriorization of the most intimate, the most intimate in us under the rule of memory and imagination. And if the poetic word objectifies an experience that is private and only has personal meaning, and makes it shareable, then that is a true miracle* (Поезията 2018: 3).

This text seeks another angle of unity and focuses on the notion of *fragment,* which we take to be central in interpreting the concepts of *time* and *memory* in Tsocho Boyadzhiev's poetry, photography and philosophy. The fragment is the common link by which the trinity between these fields is realized. Through the fragment, a unified view of existence is formed, articulated in a trilingual version – the visual (the pictorial as a specific mode of expression) and the verbal (poetic and philosophical discourse). The conceptualization of these two categories both in Tsocho Boyadzhiev's poetry and in his philosophical texts can serve as a basis for confirming the sense of the interconnectedness between philosophy, poetry and photography, even for the transposition of ideas and images between the territories he conquered. The conceptual triad chosen here: *time, memory, fragment* is based on the conviction that Tsocho Boyadzhiev himself has persistently demonstrated an abiding interest in their philosophical negotiation, both in his theoretical writings and through the language of poetry and photography. This erudite is one of the compilers of the anthology *Ideyata za vremeto* (1985) [The Idea of Time]. His in-depth commentary on the *Eleventh Book of Confessions* by St. Augustine (*Avgustin i problemat za vremeto. Razsazhdenie varhu edinadeseta kniga na „Izpovedi"*, 1997 [Augustine and the Problem of Time. A Reflection on the Eleventh Book of the Confessions]). As will become clear later in this exposition, theorizing about the categories of time and memory[1] is present in his philosophy of photography, as well as in a number of his poetic works.

[1] Tsocho Boyadzhiev's deep and abiding interest in memory as a phenomenon of human existence is evidenced in an interview in which he shares the themes that have become for him a constant object of reflection: 'My themes were and remain life and death, love and separation, memory and forgetting, etc. I consider these themes to be universal and at the same time strictly personal; they are the vast and mysterious, and at the same time very intimate, very "domestic" world of the poet, which "is constantly circling around his heart", as František Hrubín puts it" (Поезията 2018: 3).

В своята „Философия на фотографията“ Цочо Бояджиев поставя акцент върху проблема около фрагментарността *на* и *във* фотографското изображение и дори определя фотографията като „изкуство на фрагмента“ (Бояджиев 2020: 83). Тоест при това изкуство фрагментарността е своеобразен конструктивен принцип. Недоизказаността представлява специфичен потенциал на фотографията, а самата снимка е „фрагментарна репродукция на действителността“ (Бояджиев 2020: 72). Като главен елемент, чрез който се проявява фрагментарността в самото изображение, може да бъде мислен *punctum*-ът, който Цочо Бояджиев дефинира като „най-значещият компонент на картината“ (Бояджиев 2020: 222). Теоретичното обосноваване на това понятие е направено от Ролан Барт в „Camera lucida. Записка за фотографията“ (Барт 2001). *Punctum*-ът се явява фрагментът в изображението, предназначен да привлече вниманието на съзерцаващия и да отключи смисловия потенциал на самата фотография. По своята функция тази част може да се съпостави с поантата в лирическия текст. Това е тази точка, която придава конотативен потенциал на цялото изображение.

Както вече стана ясно, фрагментарността се проявява на няколко различни нива във фотографското изображение – тя е негова същност. Фрагментът е средство за изразяване на смисъл. Самото изображение е фрагмент застинала действителност, но от друга страна, фрагментът функционира и като конструктивен елемент. Фрагментарността е качество на образите, запечатани от обектива. Това многопланово проявление на фрагментарността е видимо в различни фотографии от албума „Punctum“ (2017). Например в изображението на с. 20 е уловен фрагмент от цивилизацията (сградата) и фрагмент от природата (козичката). Самата сграда, от своя страна, е конструирана от фрагменти – видно е, че нейните части са изградени от различни по вид строителни материали. Това придава на сградата разнороден, дисхармоничен облик.

Двата образа – стареещата сграда и младата козичка, контрастират помежду си. Белотата, крехкостта, младостта и размерът на козичката на фона на старата сграда внушават идеята за преходността на материята и жизнеутвърждаващата сила на природата. Сградата се руши, старее под натиска на времето, което оставя своите непоправими следи върху материята. В този смисъл тази снимка функционира като визуален израз на идеята за изяждащото, всепоглъщащото всичко време, което оставя след себе си само отломки, фрагментаризирани спомени за човешкото присъствие.

Сходни внушения откриваме и в изображението на с. 21, където отново се вижда преходността, нетрайността на материята и нейното залиняване под напора на преминаващото време. Доказателства за човешкото присъствие са останалите фрагменти материя (счупеният стол, закаченото на стената яке).

Въпреки че в голяма част от изображенията, включени в този албум, са уловени цели човешки фигури (предимно на възрастни хора на фона на стари сгради, което отново внушава идеята за неумолимия ход на времето), поради фрагментарния характер на самите фотографии и човешкото съществуване започва да изглежда нецялостно, фрагментарно. Фрагментите от къщи, улици, превозни средства, дървета, които са част от ежедневието, създават усещане за накъсаност на човешкото битие и обреченост на личността да търси целостта си и предназначението на собственото си съществуване, лутайки се между отломките на миналото, тревогите на препускащото настояще и несигурността на бъдещето и опитващ се да сглоби смисъл.

In his *Filosofia na fotografiyata* [Philosophy of Photography], Tsocho Boyadzhiev focuses on the problem of the fragmentary nature *of the* and *in the* photographic image and even defines photography as "the art of the fragment" (Бояджиев 2020: 83). Therefore, in this type of art, fragmentation is a kind of constructive principle. Understatement represents a specific potential of photography, and the photograph itself is a "fragmentary reproduction of reality" (Бояджиев 2020: 72). The punctum, which Tsocho Boyadzhiev defines as "the most significant component of the picture" (Бояджиев 2020: 222), can be thought of as the main element through which the fragmentation in the image manifests itself. The theoretical justification of this notion was made by Roland Barthes in *Camera lucida. A Note on Photography* (Барт 2001). *The punctum* is the fragment in the image designed to attract the attention of the beholder and unlock the meaning potential of the photograph itself. In its function, this part can be compared to the poem in the lyric text. It is this point that gives connotative potential to the whole image.

As already mentioned, fragmentation manifests itself on several different levels in the photographic image – it is its essence. The fragment is a means of expressing meaning. The image itself is a fragment of a frozen reality, however, the fragment also functions as a constructive element. Fragmentation is a quality of images captured by the lens. This multi-layered manifestation of fragmentation is visible in various photographs from the album *Punctum* (2017). For example, the image on p. 20 captures a fragment of civilization (the building) and a fragment of nature (the goat). The building itself, on the other hand, is constructed from fragments – it is evident that its parts are made of different kinds of building materials. This gives the building a heterogeneous, disharmonious appearance.

The two images, the aging building and the young goat, contrast each other. The whiteness, fragility, youth and size of the goat against the old building suggest the idea of the transience of matter and the life-affirming power of nature. The building crumbles, ages under the pressure of time, which leaves its irreparable traces on the matter. In this sense, this photograph functions as a visual expression of the idea of the ubiquitous, all-consuming time that leaves behind only debris and fragmented memories of human presence.

Similarly in the image on p. 21, we once again see this idea of transience of matter and its obliteration under the pressure of passing time. The remaining fragments of matter (the broken chair, the jacket hanging on the wall) are evidence of human presence.

Although many of the images included in this album capture entire human figures (mostly of elderly people against the backdrop of old buildings, again suggesting the idea of the inexorable passage of time), due to the fragmentary nature of the photographs themselves, human existence also begins to appear incomplete, fragmented. The fragments of houses, streets, vehicles, trees, and parts of everyday life create a sense of the fragmentation of human existence and the doom of the search for wholeness and purpose of human existence, the human is wandering among the debris of the past, the anxieties of the rushing present, and the uncertainty of the future, trying to piece together meaning.

Утешението, че все пак съществува някаква цялостност и смисленост на и в съществуването, може да бъде намерено в чистотата на детския поглед (с. 76), в белотата на козичката, кучето (с. 21), волно препускащия бял кон (с. 49). Словесен израз на тази утеха намираме и в стихотворението „Което", включено в стихосбирката „Сбогуване с предмети и други живи същества" (2005). В творбата лирическият субект, подобно на книгата Еклисиаст, е достигнал до извода, че мъдростта носи само печал и че смисълът и целостта на битието навярно се крият в детайлите и простотата на ежедневното ни съществуване:

когато бях изпил до дъно чашата
на мъдростта и във тунела на душата
се стичаше горчилката на битието
усетих влажната муцунка до лицето си
и проумях че съм невежа.

В уводната част на десетата лекция от „Философия на фотографията", посветена на времето и паметта, фигурира твърдението, че една от водещите функции на изкуството е да „мумифицира" всепоглъщащото всичко време *(edax rerum)*. Фотографията, „застопоряваща в моментната снимка неуловимия бяг на времето", се оказва най-подходящото за тази цел изкуство[1]. Цочо Бояджиев изказва предположението за „наличието на някаква латентна темпоралност" във фотографското изображение (Бояджиев 2020: 195). Според философа присъствието на времето във фотографския образ се легитимира чрез свръхконцентрираност на времената[2]. Но по същество фотографското изображение улавя времето фрагментарно: запечатва се отрязък (определен момент) от протичащото време в съвсем конкретно и ограничено пространство. Образите, капсулирани в снимката, представляват фрагменти от миналото, застинали негови части.

Опитът да спасиш мига от поглъщането му от времето, като го транспонираш в застиналостта на фотографския образ, е съпроводен от стремежа да съхраниш същия този миг от забрава. Стана вече ясно, че фотографията се възприема като средство за запаметяване на фрагментите от миналото. В този смисъл актът по „улавяне", „стопиране" на изтичащото време е неизменно обвързан със стремежа към запазване на видяното и преживяното. Функция на снимката е „да бъде пазителка на спомена"[3] (Бояджиев 2020: 202). В някакъв смисъл дори фотографското изображение се оказва по-надежден източник за съхранение на миналото от собствената ни памет, тъй като споменът за конкретния миг може да избледнее в нашето съзнание, но материалният носител, отпечатал събитието, остава неизменен.

[1] Вж. по-подробно Бояджиев 2020: 193.

[2] Факт е, че създаването на фотографския образ е мигновено. Цочо Бояджиев подлага на съмнение представата за мига като „минималната градивна частица на времето". Мигът трябва да бъде мислен като „събраност на цялото време в едно неизменно „сега", не като безвремие, а като свръхвремие, от което е възможно да бъдат разгърнати цялото минало, цялото настояще и цялото бъдеще". Именно едновременността на минало, настояще и бъдеще в мига на заснемане, тази свръхконцентрираност на времената, прави възможно присъствието на самото време във фотографския образ (вж. по-подробно Бояджиев 2020: 196 – 197).

[3] Направено е уточнение относно предназначението на снимката. Въпреки че фотографското изображение функционира като надежден пазител на спомена, то все пак не е тъждествено с него, не е самият спомен под друга форма. Образът, запечатан на снимката, се явява *„повод* за активирането на паметта" (Бояджиев 2020: 204).

The comfort that there is still some wholeness and meaning to and in existence can be found in the purity of the child's gaze (p. 76), the whiteness of the goat, the dog (p. 21), the white horse galloping free (p. 49). We also find a verbal expression of this consolation in the poem *Koteto* [The Kitten], included in the poetry collection *Sboguvane s predmeti i drugi zhivi sashtestva*, 2005 [Farewell to Objects and Other Living Creatures]). In the work, the lyrical subject, like the *Book of Ecclesiastes*, has come to the conclusion that wisdom brings only sorrow and that the meaning and integrity of existence probably lies in the details and simplicity of our everyday existence:

when I had drunk the cup to the bottom
of wisdom and in the maze of the soul
the bitterness of being oozed
I felt the wet muzzle against my face
and realized I was ignorant.

In the introductory part of the tenth lecture of *Filosofia na fotografiyata* [Philosophy of Photography], devoted to time and memory, there is the statement that one of the leading functions of art is to "mummify" the all-absorbing time *(edax rerum)*. Photography, "capturing the elusive passage of time", turns out to be the art best suited for this purpose[1]. Tsocho Boyadzhiev proposes "the presence of a kind of latent temporality" in the photographic image (Бояджиев 2020: 195). According to the philosopher's ideas, the presence of time in the photographic image is realized through the super concentration of times[2]. But in essence, the photographic image captures time in a fragmentary way: a slice (a particular moment) of passing time is captured in a very specific and limited space. The images captured in the photograph represent fragments of the past, frozen parts of it.

The attempt to save the moment from being swallowed up by time by transposing it into the stasis of the photographic image is accompanied by the desire to preserve that same moment from oblivion. Therefore, photography is perceived as a means of preserving the fragments of the past. In this sense, the act of capturing, stopping the passing of time is invariably connected to the desire to preserve what is seen and experienced. The function of the photograph is "to be the keeper of memory"[3] (Бояджиев 2020: 202). In a sense, even the photographic image proves to be a more reliable source for preserving the past than our own memory, since the memory of a particular moment may fade away, but the material medium that imprinted the event remains unchanged.

[1] See Бояджиев 2020: 193.

[2] The fact is that the creation of the photographic image is instantaneous. Tsocho Boyadzhiev questions the notion of the moment as "the minimum building particle of time". The moment is to be thought of as "the gathering of all time into an immutable 'now', not as timelessness, but as a super time out of which it is possible to unfold the whole past, the whole present and the whole future". It is precisely the simultaneity of past, present and future in the moment of capture, this super concentration of times, that makes possible the presence of time itself in the photographic image (see Бояджиев 2020: 196–197 for more details).

[3] A clarification is made as to the purpose of the photograph. Although the photographic image functions as a reliable keeper of memory, it is nevertheless not identical with it, it is not memory itself in another form. The image captured in the photograph is "*the occasion* for the activation of memory" (Бояджиев 2020: 204).

Според Цочо Бояджиев е възможно да „паметуваме не самото мимолетно събитие, а оставащото му изображение", т.е. „ние помним по-ясно самата снимка, нежели породилото я събитие, което само смътно се мержелее в паметта ни или хипотетично го предполагаме, или пък е напълно потънало в бездната на забравата" (Бояджиев 2020: 206).

При концептуализирането на времето в художественото творчество на Цочо Бояджиев в част от стихотворенията като доминираща се очертава представата за *Времето – edax rerum* – „неумолимо пояждащото човешкото битие време" (Бояджиев 2020: 193). Времето не може да бъде променено от човека, поставен в позиция на страничен наблюдател и оказал се напълно безсилен и неспособен да повлияе върху неспирния му ход[1]:

защо е така ненаситно
Времето edax rerum
„Сънувам все стари сънища" (Бояджиев 2021: 237)

и най-твърдия камък пробива
упоритата капка на времето
неспирно дълбае длетото на дните
„Сбогуване с морето" (Бояджиев 2021: 285)

Макар и времето да се е превърнало във враг на човека[2], а той да е безсилен да се справи с хода му, все пак е изтъкнат стремежът му да се справи с него – *Вече от толкова много години воювам със него* („Триптих", Бояджиев 2021: 138). Съществуването е представено като една неспирна сизифовска борба с поглъщащото всичко време.

Изразено е усъмняване във функционалността на изработените от човека средства за измерване на времето – часовника и календара[3]. Часовникът, този *немлъкващ досадник* (Бояджиев 2021: 285), се превръща в оръдие, застрашаващо възможното хармонично човешко съществуване. Часовете са като вериги, които ограничават индивида и го превръщат в роб на времето. От средство, сътворено, за да улесни опитите за опитомяване на времето, часовникът се превръща в господар и палач на създателя си:

безнадеждното стържене на пилата по ръждивата
решетка на миналото безкрайното
обикаляне между теленитe огради на часовете
„Анданте" (Бояджиев 2021: 86)

[1] Тук и нататък цитатите от стихотворения са по изданието „Апотеоз на меланхолията" (2021), събиращо в заедност всички издадени стихосбирки на Цочо Бояджиев до 2021 г.: „Пясъчен хълм" (1999), „Пастир на думи" (2000), „Прозорец на север" (2002), „Сбогуване с предмети и други живи същества" (2005), „Книга на ирониите и опрощенията" (2016–2017), „Книга на разкаянията и утешенията" (2019), „Кухата сърцевина на живота" (2020), „Епистоларium" (2021).

[2] Идеята за времето на враг на човека присъства в първото стихотворение от цикъла „Реминисценции":

оставам
защото казват че ако изчакам търпеливо
ще видя по водата да минава
трупът на смъртния ми враг
а мой единствен смъртен враг е времето
пояждащо живота и превръщащо
във вчера всяко днес и всяко утре
(Бояджиев 2021: 259.)

[3] По въпроса за тематизирането конкретно на календара в поезията на Цочо Бояджиев вж. по-подробно Кръстева 2019.

According to Tsocho Boyadzhiev, it is possible to "remember not the fleeting event itself, but its remaining image", i.e. "we remember more clearly the photograph itself than the event it originates from, which only vaguely flashes in our memory, or we hypothetically suppose it, or else it has completely sunk into oblivion" (Бояджиев 2020: 206).

Through the conceptualization of time in the artistic work of Tsocho Boyadzhiev, the notion *of time – edax rerum* – "the inexorably devouring time of human existence" (Бояджиев 2020: 193), emerges as dominant in some of the poems. Time cannot be altered by man, who is acts as a bystander and finds himself completely powerless and unable to influence its inexorable course[1]:

why is it so insatiable
the time of edax rerum
Sanuvam vse stari sanishta [I Dream Old Dreams] (Бояджиев 2021: 237)

and even the hardest stone breaks through
the stubborn drop of time
incessantly carving out the days
Sboguvane s moreto [Farewell to the Sea] (Бояджиев 2021: 285)

Although time has become man's enemy[2], and he is powerless to cope with its course, yet man's aspiration to cope with it is highlighted – "I have been at war with it for so many years now" (*Triptih* [Triptych], Бояджиев 2021: 138). Existence is presented as a never-ending Sisyphean struggle with the all-consuming time.

The functionality of man-made means of measuring time – the clock and the calendar[3] – have been questioned. The clock, "this unblinking nuisance" (Бояджиев 2021: 285), becomes a tool threatening the possible harmonious human existence. Clocks are like chains that confine man and turn him into a slave of time. From a tool created to facilitate domesticate time, the clock becomes the master and executioner of its creator:

the hopeless scraping of the file on the rusty
grid of the past the infinite
flow around the wire fences of the hours
Andante [Andante] (Бояджиев 2021: 86)

[1] The quotations from poems here and below are based on the publication *Apoteoz na melanholiyat*a (2021) [Apotheosis of Melancholy], which contains together all published collections of poems by Tsocho Boyadzhiev until 2021: *Pyasachen halm* (1999) [Sand Hill], *Pastir na dumi* (2000) [Shepherd of Words], *Prozorets na sever* (2002) [Window to the North], *Sboguvane s predmeti i drugi zhivi sashtestva* (2005) [Farewell to Objects and Other Living Creatures], *Kniga na ironiite i oproshteniyata* (2016-2017) [Book of Ironies and Forgivenesses], *Kniga na razkayaniyata i utesheniyata* (2019) [Book of Regrets and Consolations], *Kuhata sartsevina na zhivota* (2020) [The Hollow Core of Life], *Epistolarium* (2021) [Epistolarium].

[2] The idea of time being man's enemy is present in the first poem of the *Reministsentsii* [Reminiscences] cycle:
I stay
because they say if I wait patiently
I'll see the water go by
the corpse of my mortal enemy
and my only mortal enemy is time
devouring life and transforming
into yesterday every today and every tomorrow
(Бояджиев 2021: 259)

[3] On the question of the thematization of the calendar in the poetry of Tsocho Boyadzhiev see in more detail Кръстева 2019.

Идеята за безпощадността на времето по отношение на паметта и способността му дори да заличава спомените и посланията от миналото е експлицирана в стихотворенията „Откъс“[1] и „Палимпсест“. Със своя неумолим ход то изменя целостта на спомена, за да останат за съхранение само отделни избледнели части от него:

страхувам се че гумата на времето изтрива
най-смислените изречения и ни оставя
единствено отделни думи със които
едва-едва да скърпваме живота си
от кръпките на оскъднялата ни памет
е миналото ни сшито (...)
„Откъс“ (Бояджиев 2021: 112)

Стана въпрос вече, че паметта е другата категория, която е обект на засилено тематизиране в поезията на Цочо Бояджиев. Споменът също притежава фрагментарен характер. Той е откъс от минало, съхраняващ редуцирана негова визия, която не остава непроменена – избледнява и се разпада на отделни откъслечни части. Паметта е представена като своеобразно убежище за човека, в което той непрестанно трупа отломки от минало:

това алчно и трескаво трупане
в зимниците на паметта ни
„Пощенска картичка“, (Бояджиев 2021: 99)

складирам отломки от спомени както пчелата
трупа събраните сладости във восъчната си пита
„Каза, 2.“ (Бояджиев 2021: 225)

Те съпътстват, дори понякога завладяват настоящето на човека. Спомнянето е процес на ретроспективно завръщане към вече отминалото и възможност за повторното му изживяване. Но припомнянето може да бъде твърде болезнено и поради това лирическият субект може да предпочете убежището на забравата, както е в стихотворението „Апотеоз на паметта“:

почувства
че при всеки допир се отваря
нова рана
и великодушно
погреба своите съкровища
във най-дълбокото
на дъното
в забравата
(Бояджиев 2021: 68)

Разгърнат е и проблемът за паметта на нещата – градовете и предметите. Градското пространство например на Матера, Рим, Прага функционира като особен топос, акумулирал и продължаващ да акумулира памет за всичко минало и сегашно в границите на града. Този особен вид колективна памет притежава доминираща роля в конструирането на индивидуалния образ на всеки един град. Паметта в този случай се явява средство за оценностяване. Колкото повече и по-древна е паметта на конкретния град, толкова по-важен е той за културното съзнание.

[1] Необходимо е уточнението, че тук е визирана творбата от стихосбирката „Книга на иронии-те и опрощенията“ (2017 г.), тъй като има друго стихотворение със същото заглавие в „Кухата сърцевина на живота“ (2020 г.).

The idea of the ruthlessness of time in relation to memory and its ability even to erase memories and messages from the past is made explicit in the poems *Otkas*[1] [Excerpt] and *Palimpsest* [Palimpsest]. With its inexorable course, time alters the integrity of memory so that only faded fragments remain for preservation:

I'm afraid that the eraser of time deletes
the most meaningful sentences and leaves us
with separate words with which
we barely patch our lives
from the fabric of our scarce memory
our past is sewn (...)
Otkas [Excerpt] (Бояджиев 2021: 112)

As previously mentioned, memory is the other topic of interest in Tsocho Boyadzhiev's poetry. Memory also has a fragmentary character. It is a fragment of the past, preserving a reduced vision of it, which does not remain unchanged – it fades and disintegrates into separate partial parts. Memory is presented as a kind of refuge for man, in which he continually accumulates debris from the past*:*

this greedy and feverish hoarding
in the walls of our memory
Poshtenska kartichka [Postcard], (Бояджиев 2021: 99)

I store up debris of memories like the bee
collecting sweets in her honey-comb.
Kaza, 2. [Tell, 2.] (Бояджиев 2021: 225)

They accompany, and sometimes even overwhelm, the present of man. Remembering is a process of retrospectively returning to what has already passed and the possibility of reliving it. But recollection can be too painful, and therefore the lyrical subject may prefer the refuge of oblivion, as in the poem *Apoteoz na pametta* [Memory's Apotheosis]:

to feel
that every touch opens
a new wound
graciously
buries its treasures
in the deepest
at the bottom
into oblivion.
(Бояджиев 2021: 68)

The problem of memory of things – cities and objects – is also developed. The urban space of, for example, Matera, Rome, Prague functions as a particular topos that has accumulated and continues to accumulate memory of everything past and present within the city's boundaries. This particular kind of collective memory has a dominant role in the construction of the individual image of each city. Memory in this case appears as a means of valuation. The longer and more ancient the memory of a particular city, the more important it is for cultural consciousness.

[1] It is necessary to clarify that the work referred to here is from the poetry collection *Kniga na ironiite i oproshteniyata* (2017) [Book of Ironies and Forgivenesses], as there is another poem with the same title in *Kuhata sartsevina na zhivota* (2020) [The Hollow Core of Life].

За човешкото съзнание е присъщо привързването към предметите. Те са обект на постоянно телеологизиране от страна на човека. В този смисъл функционират като носители на памет. Особеност на индивидуалната памет е вкопчването в обектите от заобикалящата я действителност:

изнесоха гардероба леглата масата кухненската
посуда книгите с една дума всичко
за което можеше да се вкопчи
ранената памет
„Светлописи. 1." (Бояджиев 2021: 215)

Категорията *Време* е средищна за философските търсения през всички векове и нито в един не е постигнато цялостното ѝ осмисляне, а то навярно не е и възможно. Паметта е функция на човешкото съзнание, но отношението на индивида към нея е силно проблематично и разнопосочно. В поезията на Цочо Бояджиев намират израз различни концепции за времето и паметта. Философското мислене е *форма на живот*[1] за този интелектуалец и това намира пряко отражение и в литературнохудожественото му творчество. Концепирането на времето и паметта е общо звено между поезията на Цочо Бояджиев и философските му размисли върху фотографията. Съществуват и засрещания в изградените визии. Застиналостта на мига, това свръхвреме, постигната във фотографията, се транспонира в поезията му. Идеята за всепоглъщащото всичко време е тематизирана в редица стихотворения, а самата фотография се явява средство за улавяне и съхраняване на времето. Изображението има отношение към паметта, то е повод за нейното активиране. Паметта в поезията е осмислена като сложен феномен на човешкото съществуване, от който самото то е твърде зависимо. Тя е убежище, носи утеха, но може да бъде и извор на неутешима болка. Сходство съществува и по отношение на фрагментарността като характеристика на фотографското изображение и като особеност на поетическите цикли.

References / Цитирана литература

Барт 2001: Барт, Р. *Camera lucida. Записки за фотографията.* София: АГАТА-А, 2001.

Бояджиев 2017: Бояджиев, Ц. *Punctum*. София: Изток-Запад, 2017.

Бояджиев 2020: Бояджиев, Ц. *Философия на фотографията.* София: Изток-Запад, 2020.

Бояджиев 2021: Бояджиев, Ц. *Апотеоз на меланхолията.* София: Изток-Запад, 2021.

Василев 2022: Василев, Й. Дивертиментото на *този единствен миг – носталгично* по Цочо Бояджиев. // *Литературен Вестник*, бр. 29, 27.07 – 8.02.2022, с. 7.

Да стъпваш 2022: Да стъпваш в непознати територии. Среща с проф. Цочо Бояджиев. // *Портал Култура*, 11.01.2022. <https://kultura.bg/web/да-стъпваш-в-непознати-територии/>, 26.10.2023.

[1] Въпросната формулировка, отнасяща се до Цочо Бояджиев, е дело на Деян Деянов. Вж. по-подробно: Деянов, Деян. Триединен портрет на Цочо Бояджиев // Портал Култура, 16.03.2023, <https://kultura.bg/web/триединен-портрет-на-цочо-бояджиев/>, 26.10.2023.

Attachment to objects is intrinsic to human consciousness. They are a topic of constant teleologising by man. In this sense, they function as bearers of memory. A characteristic of individual memory is the fixation on objects from the surrounding environment:

> *they took out the wardrobe the beds the kitchen table*
> *tableware books in short everything*
> *that he could cling to*
> *the wounded memory*
> *Svetlopisi. 1. [Light-painting. 1.]* (Бояджиев 2021: 215)

The category of *time* has been central to philosophical enquiries throughout history, and its full comprehension has never been achieved, and probably it is not going to be achieved. Memory is a function of human consciousness, but man's attitude towards it is inherently contradictory and divergent. In the poetry of Tsocho Boyadzhiev different concepts of time and memory find place. Philosophical thinking is a *form of life*[1] for this intellectual, and this is directly reflected in his literary and artistic work. The conception of time and memory is a common link between Tsocho Boyadzhiev's poetry and his philosophical reflections on photography. There are also intersections between the constructed visions. The frozenness of the moment, this beyond-time achieved in photography, is transposed in his poetry. The idea of the all-consuming time is the topic of several poems, and photography itself appears as a means of capturing and preserving time. The image has to do with memory; it is the occasion for its activation. Memory in poetry is conceptualized as a complex phenomenon of human existence, on which it is itself highly dependent. Memory is a refuge, it brings comfort, but it can also be a source of inconsolable pain. Similarities exist in terms of fragmentation as a characteristic of the photographic image and as a feature of poetic cycles.



Автопортрет на Цочо Бояджиев / Self-portrait of Tsocho Boyadzhiev

[1] The wording in question, referring to Tsocho Boyadzhiev, is the work of Deyan Deyanov. See in more detail Деянов 2023.

Деянов 2023: Деянов, Д. Триединен портрет на Цочо Бояджиев // *Портал Култура*, 16.03.2023, <https://kultura.bg/web/триединен-портрет-на-цочо-бояджиев/>, 26.10.2023.

Кръстева 2019: Кръстева, Г. Антология и време – Цочо Бояджиев („Обратното на слънчогледа“, 2017). // *Лично и антологично. Автоантологични модели и персонални антологийни присъствия в българската лирика от период а 2008 – 2017 година.* Варна: LiterNet, 2019. <https://liternet.bg/publish20/g_krysteva/lichno-antologichno/cocho-boiadzhiev.htm>, 26.10.2024.

Отгласи 2020: *Отгласи. Разговори с Цочо Бояджиев.* София: Фондация „Комунитас“, 2020.

Поезията 2018: Поезията е изкуството на достойната раздяла. Разговор с Цочо Бояджиев – воден от Евелина Митева. // *Литературен вестник*, бр. 15, 18 – 24.04.2018, с. 3.

ТОПОС:
СОФИЯ,
КИНОЦЕНТЪР
„БОЯНА“

Д-Р МАРИЯ ПАНОВА

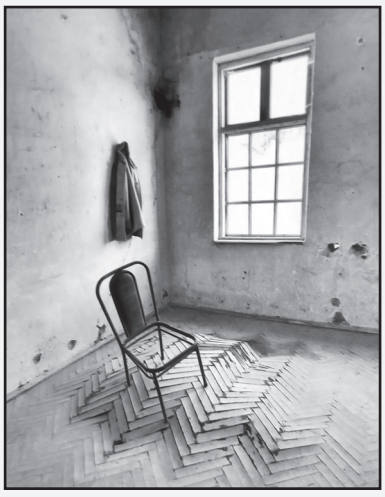
КИНОСЦЕНАРИИТЕ И ПОЕЗИЯТА НА КОНСТАНТИН ПАВЛОВ В ТЪРСЕНЕ НА „ИСТИНСКАТА ИСТИНА“

Българското кино и българската литература си взаимодействат непрекъснато в своите развойни процеси. Неслучайно голяма част от българските сценаристи първоначално се изявяват в сферата на литературата. От средата на 50-те години на XX век в областта на киното разгръщат творческото си дарование както редица белетристи, така и представители на различни поетически поколения като Валери Петров, Богомил Райнов, Блага Димитрова, Радой Ралин, Веселин Ханчев, Константин Павлов, Любомир Левчев, Стефан Цанев, Атанас Славов, Борис Христов, Миряна Башева и други, което оказва силно влияние върху филмопроизводствения процес.

В периода между 1944 и 1989 година, когато еднопартийното комунистическо управление изменя социалнополитическата ситуация и облика на културния живот, естетическата доктрина на социалистическия реализъм е наложена във всички сфери на изкуството. В тази ситуация творческият процес следва да бъде съобразен с официализираните идейно-естетически принципи. Някои културни дейци откликват на подобен натиск, други привидно се съгласяват с него, трети за дълго време се оттеглят от сферата на изкуството, а четвърти отстояват възможността за свободна творческа изява. Съвременните литературноисторически изследвания предлагат различни, но сходни модели на мислене за противоречивите авторски присъствия[1]. Проучванията за развитието на българското игрално кино между 1944 – 1989 г. също поставят акцент върху напреженията между властовия дискурс на времето и съпротивата срещу него[2].

[1] Вж. Соцреалистически канон/ Алтернативен канон. Официално и неофициално в българската култура и литература между 1944 и 1989 г. (2009); Двете култури и техните поети (Неделчев 2012); Поетика на съгласието и несъгласието: Българската литература от 50-те до 90-те години на XX век и идеологията (Ефтимов 2013).

[2] Вж. Българско игрално кино. От „Калин Орелът“ до „Мисия „Лондон“ (Братоева-Даракчиева: 2013); Киното в България. Част II (1956 – 1969) (Грозев 2015); Българско кино. По следите на личния опит“ (Найденова 2013); Поетика на българското кино (Крумов 2013).



Фрагменти от човешко присъствие
Fragments of human presence

Избледняващото човешко съществуване. Фотографията внушава идеята за избледняващото човешко съществуване под напора на всепоглъщащото всичко време. Материята, както и самият човек, са уязвими, нетрайни

The fading human existence. The photograph conveys the idea of fading human existence under the pressure of all-consuming time. Matter, like the human being itself, is vulnerable and impermanent



TOPOS:
SOFIA, BOYANA CINEMA CENTER

MARIA PANOVA, PHD

THE FILM SCRIPTS AND POETRY OF KONSTANTIN PAVLOV IN SEARCH OF 'THE REAL TRUTH'

Translated by Polina Petkova

Bulgarian cinema and literature have continuously interacted in their development. It is no coincidence then that a large number of Bulgarian screenwriters have their debuts in the field of literature. From the mid-1950's a number of prose writers, as well as representatives of different generations of poets, such as Valeri Petrov, Bogomil Raynov, Blaga Dimitrova, Radoy Ralin, Veselin Hanchev, Konstantin Pavlov, Lyubomir Levchev, Stefan Tsanev, Atanas Slavov, Boris Hristov, Miryana Basheva, among others, channel their talents into the cinematic field, which in turn has a strong impact on film production.

In the time between 1944 and 1989, when the one-party communist regime transformed the sociopolitical environment and cultural life, the aesthetic doctrine of socialist realism was imposed on all arts. In that climate the creative process needed to comply with the officialised ideas and aesthetic principles. Some gave in and complied, others pretended to, yet there were those who refused to take part in artistic life under these conditions, and still these were those who fought the regime in the name of freedom of artistic expression. Contemporary research in literary history offers different models of thought for some of the authors present during this period.[1] Research on the development of Bulgarian cinema between 1944 and 1989 also focuses on the tensions between the discourse of authority and the resistance against it.[2]

[1] See Дойнов 2009; Неделчев 2012; Ефтимов 2013.

[2] See Братоева-Даракчиева 2013; Грозев 2015; Найденова 2013; Крумов 2013.

Документалното кино също представя задълбочено както спецификата на социалистическия реализъм – „Кратка история на социалистическия реализъм" (2012, реж. Иван Георгиев-Гец, сц. Иван Георгиев-Гец), така и отношенията между комунистическата власт и демократично настроените кинодейци в периода 1957 – 1989 г. – „Киното срещу Властта" (2017, реж. Олег Ковачев, сц. Иван Георгиев-Гец).

Фигурата и творчеството на Константин Павлов дават особена видимост на тези процеси и в поезията, и в киното. След издаването на втората стихосбирка на поета „Стихове" (1965) неговият талант за дълго се обвързва с кинематографията[1]. Внимателният поглед към поезията и киносценариите на твореца открива особеното посредничество между тях. Те си взаимодействат и се допълват взаимно, а комуникацията с тях провокира въображението на зрителя и читателя.

Във време на изопачени ценности и идеи, рушащи житейските принципи, поезията на Константин Павлов разобличава наложилия се в обществото начин на мислене, говорене и поведение, който заменя търсенето на истината с релативизирането на ценностите. Лирическият герой в книгите на поета от 60-те години на XX век се оказва жертва и съучастник в обезличаването си, но и категорично заявява своята собствена позиция. Ярък израз на тази автономност откриваме в стихотворението „Декларация" от стихосбирката „Стихове". Гордо заявявайки: *Пламъкът на всяка дребна истина/ не ме привлича* (Павлов 1965: 6), Азът обозначава своя път извън общоприетото. Естествено идва отказът от колективните форми, които нахлуват в пространството на човека и направляват неговото битие. Нещо повече, човекът и в поезията, и в киносценариите на Константин Павлов търси своята идентичност и се стреми да познае и разбере своята същност, света около себе си, живота и смъртта. А в този смисъл думите на поета: *Истинската истина за мен е самото пътуване към истината* (Павлов 2000: 76) подсказват, че именно търсенето и съмнението в готовите истини осмислят съществуването на индивида във време, в което относителността на моралните категории е способна да размие границите между реалното и нереалното.

Първият игрален филм, реализиран по сценарий на Константин Павлов, „Спомен за близначката" (1976, реж. Любомир Шарланджиев) задава липсата на еднозначност в разгърнатата философска тема за борбата между доброто и злото. Невероятната Невена Коканова изпълнява ролята на близначката Невена, чийто образ въплъщава идеята за двойствеността на човешката личност. Болната от рак героиня първоначално отказва да приеме поверието за това, че всеки носи в себе си нероден близнак, който се отказва от живота в името на другия, за да върши той добрини и да живее правилно. Когато човек се отклони към греховната си природа, близнакът започва да расте и да изземва правото си на живот в стремежа да изпълни отреденото на другия. Постепенно обаче в разгръщането на сюжета на филма тя приема естествата и на лошата Невена, и на добрата Катерина, които в своето единство формират нейната същност. Моралната амбивалентност, изразена в разбирането на героинята за двойния аспект на битието – нито доброто, нито злото са надделели в живота ѝ, поставя въпроса за индивида и неговата самоличност.

[1] Книгата „Стихове" (1965) свидетелства за недвусмисления отказ на поета да следва външно налаганите идейно-естетически принципи и е посрещната с множество отрицателни рецензии. Сблъсъкът със социалистическата критика приключва с отстраняването на Константин Павлов от литературното поле и близо двадесетгодишната забрана за издаване на негови поетически книги. Творческата му дейност е пренасочена в областта на киното, вероятно с очакването, че поетът ще промени езиковото си поведение – очакване, което така и не се оправдава.

Documentary cinema also reflects the ins and outs of socialist realism, for example, *Kratka istoria na sotsialisticheskia realizam* [A Concise History of the Socialist Realism] (2012, directed by Ivan Georgiev-Getz, written by Ivan Georgiev-Getz), as well as the tensions between communist authority and the democratically-minded filmmakers between 1957 and 1989, *Kinoto sreshtu vlastta* [The Cinema Against Authority] (2017, directed by Oleg Kovachev, written by Ivan Georgiev-Getz).

Konstantin Pavlov sheds light on these processes in poetry and cinema alike. After the publication of his second collection of poetry, *Stihove* (1965) [Poems], he turned to filmmaking and dedicated himself to it for a long time[1]. A careful examination of the artist's poetry and scripts reveals the connections between them. They interact and complement each other, while at the same time they stimulate the imagination of the reader/ viewer.

In a time of distorted values and ideas, the poetry of Konstantin Pavlov exposes the imposed way of thinking, speaking, and behaving that replaces the search for truth with the relativization of values. The lyrical speaker in the books of the author from the 1960's is a victim and an accomplice in his own self-effacing, but his own position is made very clear. There is a bright example of this autonomy in the poem *Deklaratsia* [Declaration] from the *Stihove* [Poems] collection. With a dignified proclamation – "The flame of every little truth/ does not attract me" (Павлов 1965: 6) – the Self chooses his own path outside of conventional norms. Naturally, there's a rejection of collective forms that permeate life and try to set its course in a particular direction. What is more, the individual, in the poetry of Konstantin Pavlov, as well as in his scripts, searches for one's identity, the world around one, life, and death. In this sense, the poet's words – "The real truth for me is the journey of the pursuit of truth itself" (Павлов 2000: 76) – suggest that it is precisely the search for and questioning of existing truths that bring meaning to one's life in a time when the relativity of moral categories is capable of blurring the line between what is real and what is not.

The first film to be made, based on one of Konstantin Pavlov's scripts, namely *Spomen za bliznachkata* [Memory of a Twin Sister] (1976, directed by Lyubomir Sharlandzhiev) raises the question of ambiguity in the fight of good versus evil. The magnificent Nevena Kokanova stars as the twin Nevena, whose character epitomises the duality of human nature. At first she refuses to believe in the superstition that everyone of us carries inside of ourselves an unborn twin that gives up his/her right to live in the name of us, so that we live a life of good deeds. When a person gives in to their sinful nature, the twin begins to grow and starts to take over in an effort to fulfil the other's destiny. As the plot develops, the heroine gradually manages to reconcile the nature of the evil Nevena with that of the good Katerina in a single identity. The moral ambivalence – neither good, nor evil have prevailed in the character's life – poses the question of the individual and their identity.

[1] *Stihove* (1965) [Poems] reflects the categorical refusal of the poet to follow the ideas and aesthetic principles being imposed at the time. As a result, the book received numerous negative reviews. The clash with socialist criticism ends with Konstantin Pavlov being expunged from the literary field and a twenty-year ban on the publication of his poetry. His creative energies shift to the cinema, probably with the expectations that the poet will change his ways, expectations that were never truly fulfilled.

Всъщност историята за Невена зрителят научава от Виктор, който в паметта си възстановява времето, прекарано на село малко преди 9 септември 1944 година. В спомените си той далеч не търси пътя към настъпващите социални промени в обществото, а истината за забравената лична драма на тази красива жена. Организацията на спомените във филма се концентрира около близначеството, в което се закодира представата за човека като носител на две естества с антагонистични функции.

Философската тема за борбата между доброто и злото, за двойствената човешка природа намира развитие и се допълва с нови смисли във филма „Бяла магия" (1982, реж. Иван Андонов), където една от основните сюжетни линии проследява пътуването на малкото момиченце Сребринка към истината за човешката душа, населявана едновременно от Бога и дявола. А магията на детските сънища се осъществява чрез разказа на баба Неда (Кунка Баева). Нейната мъдрост се разкрива в разбирането, че в душата си всеки има свой собствен бог и свой собствен дявол, които са в постоянна борба един с друг. Дуализмът на героинята отрежда равностойно място на доброто и злото, като задачата на човека е да не позволява нито едното, нито другото да надделява. Единното начало на двете категории в душата съвсем естествено напомня за романа „Братя Карамазови" на Достоевски и разгърнатата в него представа за душата като сцена, на която се борят дявола и Бога. Не по-малко важна в случая е и ролята на съня за разкриването на тази представа. Всъщност връзката с творбата на Достоевски е подготвена още в „Спомен за близначката" чрез образа на младия Виктор, който чете именно този роман. Явни или скрити, своеобразните диалози с произведенията на Достоевски не са спорадична проява в творчеството на Константин Павлов. Разглеждайки интертекстуалните сенки в стихотворението „Алхимици", Биляна Курташева поставя акцент върху полемиката на текста с „Престъпление и наказание" (вж. Курташева 2018: 124 – 133). Междувременно във филма „Илюзия" (1980, реж. Людмил Стайков) авторите директно заявяват в края на кинопроизведението, че скандалният жест на главния герой Кирил, който ухапва един оратор по ухото, е подсказан от „Бесове" на Достоевски. Препратката към класическия руски роман сякаш цели да покаже как единствената възможна ответна реакция на словото, което изменя изкуството, може да бъде безсловесна. Разбира се, верен на творческия си натюрел, Константин Павлов осъществява това с особена иронична нагласа.

Притчовият сюжет на филма „Бяла магия" разкрива общочовешки истини повече, отколкото да обговаря някаква историческа предопределеност и поставя в центъра на своите внушения двузначността на две принципно противоборстващи категории. Според Вера Найденова „тук Павлов дава най-голяма свобода на поетическото си въображение, на изостреното метафоричност, на фолклорната образност" (Найденова 2013: 91). Размиването на тънката граница между езическата ритуалност, проникваща в различни пластове на изображението, и християнството, между живота и смъртта, между доброто и злото се разкрива посредством принципа на подмяната на едното с другото. А това се оказва лесно постижимо благодарение на изключителната режисура на Иван Андонов по пътя към предаването на мощния поетичен и философски заряд на сценария.

Двойствеността на личността и търсенето на истинската идентичност се разкрива и във филма „Чуй петела" (1978, реж. Стефан Димитров). Подобно на „Спомен за близначката" и тук спомените са организиращ център на изображението. Дядо Тоше (Николай Бинев) се взира в историята на своя жизнен път, след като разбира за младежката изневяра на своята съпруга баба Петрунка (Невена Коканова).

Nevena's story is told by Viktor, who remembers the time he spent in the country right before the events of the political upheaval of September 9th, 1944. However, his recollection is not concerned with the changes society is going through at the time, instead, he focuses on the truth about the forgotten circumstances of this beautiful woman's life. His account of the story is centred around the twinhood, which encodes the idea of each of us possessing two antagonistic natures.

The philosophical aspect of the fight between good and evil, the duality of human nature, is further explored and developed in *Byala magia* [White Magic] (1982, directed by Ivan Andonov), where one of the plot lines traces the journey of the young girl Srebrinka to the truth about the human soul, possessed simultaneously by God and the devil. The magic of children's dreams is realised through the tale of old Neda (Kunka Baeva). Her wisdom reveals that in their soul every person carries their own god and their own devil, who are in constant strife to overpower one another. The duality of the heroine assigns equal footing for good and evil, where the person needs to take care and not allow either of them to take control. Naturally, the unity of these two categories in a single soul reminds us of *The Brothers Karamazov* by Dostoevski, where the soul is the stage on which the devil and God are set against each other. Dreams are an essential tool in the development of this idea. The connection with Dostoevski is present in *Spomen za bliznachkata* [Memory of a Twin Sister] as well, through the character of Viktor as a young man reading the novel. Overt or hidden, the dialogues with Dostoevski's works are more than isolated cases in the work of Konstantin Pavlov. Examining intertextuality in the poem *Alhimitsi* [Alchemists], Bilyana Kourtasheva highlights the connection between the poem and *Crime and Punishment* (Курташева 2018: 124–133). Moreover, in *Ilyuzia* [Illusion] (1980, directed by Lyudmil Staykov) the authors expressly state at the end of the film that the scene, where the main character, Kiril, bites someone on the ear, has been influenced by Dostoevski's *Demons*. The reference to the Russian classic suggests that the only possible reaction to the verbal that is capable of influencing art could be the non-verbal. True to his creative proclivities, though, Konstantin Pavlov demonstrates a particular ironic take.

The didactic narrative in *Byala magia* [White Magic] focuses on universal truths rather than on some historical predetermination with the duality of two generally opposing categories at its core. According to Vera Naydenova, "here Pavlov gives the most freedom to his poetic imagination, metaphorical expression, and folklore imagery" (Найденова 2013: 91). The blurring of the thin line that separates pagan rituals, which permeate visual layers, from christianity, that separates good from evil, is revealed through the changing of the places of one with the other. This is done seamlessly thanks to the remarkable directing of Ivan Andonov, who successfully manages to carry over to the screen the poetic and philosophical charge of the script.

The duality of human nature and the search for true identity are important themes in *Chuy petela* [Hark to the Cock] (1978, directed by Stefan Dimitrov). As in the case of *Spomen za bliznachkata* [Memory of a Twin Sister], here memories are central to the visual narrative as well. Old Toshe (Nikolay Binev) is forced to reexamine his life, after he finds out that when she was young his wife, old Petrunka (Nevena Kokanova), cheated on him.

В момента на самото признание се поставя акцент върху пропукващото се огледало, в което се вглежда дядо Тоше. Оттук насетне той се опитва да събере парченцата на своя образ в съзнанието си. Достоверността на спомените се проблематизира от непрекъснатото редуване на случките от живота на героя, такива, каквито той ги е разказвал, и такива, каквито са били в действителност. Пътуването из паметта подсказва, че животът е непрекъсната игра-преображение, в която човекът никога не е само добър или само лош, а е непрекъснато подложен на стремежа сам себе си да изгради.

Процесът на себепостигане на индивида е разпознаем в редица ранни и късни поетически творби на Константин Павлов, в които се оказва и неизменно обвързан с темата за смъртта. Но филмът „Чуй петела" със своята премиера през 1978 г. сякаш предизвестява внушенията на произведения като „Безкрайна поема" (Павлов 1983: 53 – 55) от книгата „Стари неща" (1983) и „В романтичен план" (Павлов 1989: 10) от стихосбирката „Появяване" (1989). Властното усещане, че дядо Тоше знае края, който му предстои, и тъкмо затова извиква спомените си като своеобразна подготовка за смъртта, по особен начин кореспондира с двата откъса на „Безкрайна поема", където лирическият герой е попаднал в капана на един безкраен цикъл от смърт и възкресяване. Всяко възкресяване е свързано с мъчителното усилие за себеизграждане и припомняне:

Сам на себе си да бъдеш инженер
да сглобиш от атоми и хромозоми
нещото,
което ще наподобява,
уродливо и комично,
бившото ти «аз»

Ровя в поразената си памет.
Докато...
Докато събудя мисълта,
докато си спомня думите,
докато разсвиря гласните си струни.
(Павлов 1983: 53 – 54).

А докато във втория откъс на поемата смъртта е възжелан край за прекъсване на този цикъл, Азът отрежда:

Когато дойде утрешният ден,
аз завещавам като клетва:
не ми къпете тялото!

И:
никакви дисекции –
направих си ги сам:
„Смъртта е неестествена!"
(Павлов 1983: 71).

„В романтичен план" лирическият герой кани спомените си – *барони на частици от душата* (Павлов 1989: 10), на пиршество, за да се сбогува с тях, сам унищожавайки паметта за своята душа.

At the exact moment of her confession a parallel is drawn between what is happening and the cracked mirror old Toshe is looking in. From then on, he tries to put back together the pieces of his own self in his mind. How real his memories about events in his life are is put to question. On the one hand, there is the way he has always talked about them, and, on the other, the way they actually happened. This trip down memory lane suggests that life is a never-ending game in which one is never only good or only bad, but is constantly put to the test in the building up of one's true self.

The process of self-realisation can be found in a number of poetic works by Konstantin Pavlov spread across his time. All of these are unequivocally connected to the topic of death as well. *Chuy petela* [Hark to the Cock] in a way sets the scene for the themes in *Bezkrayna poema* [Endless Poem] (Павлов 1983: 53–55) from *Stari neshta* (1983) [Old Things] and *V romantichen plan* [In a Romantic Aspect] (Павлов 1989: 10) from *Poyavya-vane* (1989) [Appearing]. There is a foreboding that old Toshe seems to know that his end is near, as if this is what makes him conjure up his memories as a sort of preparation for death. This resonates with two excerpts from *Bezkrayna poema* [Endless Poem] where the speaker is trapped in a never-ending cycle of death and resurrection. Every time life is restored it takes a toll on the self:

To be your own engineer and
Construct out of nothingness
The thing
That in a way would resemble
Your twisted and crooked
Former Self

I delve into my faulty memory
Until…
Until I awake the thoughts,
Until I remember the words,
Until I get my voice back.[1]
(Павлов 1983: 53–54)

While in the second excerpt death is a welcome end to this cycle and the self asks:

When tomorrow comes,
Make a solemn vow and:
Do not bathe my body!

Nor:
Look for cause –
I already know it:
Death is so unnatural!
(Павлов 1983: 71).

In *V romantichen plan* [In a Romantic Aspect] the lyrical speaker invites his memories – *barons of the soul* (Павлов 1989: 10) – to feast with him one last time and in this way destroys the memory of his soul.

[1] All poems used in the present paper, unless otherwise indicated, have been translated by Polina Petkova.

Именно сред вртопа от спомените идва и прозрението на дядо Тоше за смешното и страшното в това, че животът му е бил изтъкан от доизмислянето на собственото му Аз, а самоиронията във финала, когато намисля да остави бележката за измитията си труп, отвежда към поетическите произведения на Константин Павлов, в които смисълът постоянно се изплъзва, а ироничният скепсис надделява над всичко.

Сблъсъкът между истината и лъжата, между достоверността и поетичната условност на спомена, както и самото търсене на същността сякаш се провокира от огледалото, традиционно възприемано като знак за самонаблюдение. А пропукването му води не само до многократно умножаване на перспективата, но и до съмнението. Интензивната авторефлексия и стремежът към познание, неизменно обвързани с огледалото, можем да открием като мотив не само в „Чуй петела“, но и в „Спомен за близначката“ и „Памет“ (1985, реж. Дочо Боджаков). Дебют за режисьора Дочо Боджаков и шести филм, създаден по сценарий на Константин Павлов, „Памет“ отхвърля пропагандите рефлексии за пренаписване на историята и концентрира своята проблематика около разобличаването на митотворческите практики на властта. Критическият заряд изкристализира в сблъсъка между индивидуалната и обществената памет. Действието на киноворбата отвежда към първите години след 9 септември 1944 година. Младо момче на име Кирил е загинало в борбата с фашистите, а представителите на народната власт решават да издигнат негов паметник, за да го почетат като герой на революцията. Майка му Елена обаче е убедена, че той е бил предаден от свой другар. Тази нейна увереност идва от стиховете на Кирил, които тя често препрочита. А поетическите рецитали извеждат на преден план няколко творби от първите две стихосбирки на Константин Павлов „Сатири“ и „Стихове“. С гласа на Катя Паскалева, която изпълнява главната роля, прозвучават „На един предател“ (Павлов 1960: 12 – 13), „Славеите пеят“ (Павлов 1960: 14 – 15), „Крах на митологията“ (Павлов 1965: 40 – 41) и „Второ каприччио за Гойя“ (Павлов 1965: 42 – 43). Поетическите цитати имат важна роля за развитието на темите за предателството и паметта. Те в известна степен са двигател на действието, защото от тях се поражда проблематизирането на всяка поднесена наготово истина.

Личност с ярка индивидуалност, Елена се съмнява в абсолютизираните представи. Убедеността в предателството и непримиримото желание справедливостта да възтържествува извират от дълбините на нейното подсъзнание. Според майката доказателства за измяната са стиховете на Кирил, съхнещото дърво в двора ѝ, непрекъснато появяващият се в огледалото смътен образ на непознат мъж и завладелите я чувства на страх и подозрение. Те обуславят и стремежа на героинята да се научи да рисува, за да пресъздаде точно образа на предателя. „Колкото и да изглежда странно за рационалния сух ум, тя избира изкуството, за да постигне истината. Избира го несъзнателно и се добира накрая до смисъла и значението на художествения тип познание“ (Кулезич 1985: 9).

Независимо от категоричния отказ на майката, паметникът на Кирил е тържествено открит. В последвалите епизоди настъпва кулминацията на напрежението във филма, което кипи между неудържимата енергия на героинята, която се опитва да сглоби портрета на „онзи“, и изплуващите в съзнанието ѝ стихове. Връзката слово–изображение се постига чрез преплитането на художественото и документалното. Кадрите със заснетите човешки трупове и гласът, който рецитира:

The swirl of memories makes old Toshe think about the comical and the terrible about the fact that his life was spent in the effort to construct his own self. There is a sense of self-deprecating humour at the end, when he decides to leave a note about the customary bathing of a dead body and this is a direct link to Konstantin Pavlov's poetical works, in which meaning is elusive and ironic scepticism rules.

The clash between truth and lie, what is real and the poetical relativity of memories, as well as the search for truth, are all provoked by the mirror, which is traditionally viewed as a symbol of self-reflection. The cracking of the mirror not only multiplies the perspective but also leads to doubt. The scrupulous self-reflection and the strife for knowledge, inevitably linked to the mirror, are to be found not only in *Chuy petela* [Hark to the Cock], but also in *Spomen za bliznachkata* [Memory of a Twin Sister] and *Pamet* [Memory] (1985, directed by Docho Bodzhakov). A debut for Docho Bodzhakov and the sixth film based on the screenwriting of Konstantin Pavlov, *Pamet* [Memory] rejects the propaganda which demands the rewriting of history and focuses on exposing the myth-making practices of the government. The critical charge crystallises in the clash between the individual and public memory. The plot takes us back to the events right after September 9th, 1944. A young boy, Kiril, had died fighting the fascists and the representatives of the then governing body decided to raise a monument in his honour, naming Kiril as a hero of the revolution. His mother, Elena, however, is convinced that he was betrayed by one of his friends. What convinced her were the poems Kiril had written and left behind, which she would often reread. The poetry draws on the first two books by Konstantin Pavlov, *Satiri* [Satires] and *Stihove* [Poems]. Katya Paskaleva recites *Na edin predatel* [To a Traitor] (Павлов 1960: 12–13), *Slaveite peyat* [The Nightingales Sing] (Павлов 1960: 14–15), *Krah na mitologiyata* [Collapse of Mythology] (Павлов 1965: 40–41) and *Vtoro kaprichio za Goyya* [A Second Capriccio for Goya] (Павлов 1965: 42–43). The poetic quotations have an important part in the development of the themes of betrayal and memory. To an extent, they propel the action, because they problematise every truth that is served on a silver platter.

A woman with a striking individuality, Elena doubts absolute truths. She is convinced of the betrayal and will stop at nothing to get justice. Kiril's mother finds proof in his poetry, the dying tree in her yard, the blurry vision of a strange man she sees in the mirror, as well as the overwhelming feelings of fear and suspicion. All of this is a driving force for Elena to learn to draw, so she can capture the image of the traitor. "As strange as the rational mind would find it, she chooses art to get to the truth. She does this unwittingly and in the end she arrives at the artistic type of knowledge" (Кулезич 1985: 9).

Regardless of the categorical refusal of the mother, Kiril's monument is erected. What follows is the culmination of the tension in the film between the unstoppable energy of the heroine, doing her best to capture the image of the traitor, and the poems that are swirling around in her mind. The connection between words and image is achieved in a fabric woven out of artistic and documental threads. There are scenes with dead bodies as the voice recites:

Възторжен славей пее...
Млъкнете, славеи!
Проклети славеи!
Дано в настъпилата тишина
един-единствен гарван се обади,
за да ми каже истината.
Страшната! (Павлов 1960: 14 – 15),

демаскират възторжените жестове, с които се гради патетичният облик на настоящето и бъдещето. Именно фалшивият патос на сегашното и забравата, носена от сладкогласното пеене, се отхвърлят в името на това да се знае и помни дори недостойното, за да бъде то превъзмогнато.

В комуникацията на героинята с другия в огледалото е важно да се открои един съществен момент, за който научаваме от рубриката „Снима се" във Вестник „Филмови новини". В своята статия за подготовката на „Памет" Соня Александрова обръща внимание на сложното „общуване" между отражението на заподозрения в предателството и Елена: „И става нещо странно – между нея, самозабравилата се в мъстта си майка, и него, непознатия от огледалото, се заражда неясно чувство на интимност, на взаимно привличане. От „мръсник" той става „красавец" (Александрова 1985: 18). Причините за изключването на този акцент не са известни, но той свидетелства за възможността режещата парадоксалност на стиховете на Константин Павлов да бъде пренесена на екрана като своеобразна интерпретация на гротесковите отношения между насилника и жертвата. Вероятно директната заявка за промяната на чувствата остава нереализирана, защото замяната на омразата към врага с влечението към него изглежда твърде немислима в контекста на тоталитарното време.

След споменатите моменти на свръхнапрежение настъпва обрат и образът на видението се изяснява. Неуморният стремеж на Елена да стигне до истината я води към вярното пресъздаване на лицето на предателя и откриването на неговата самоличност. Догадката за предателството обаче не се превръща в доказателство, защото момчето е починало. Филмът така и не дава отговор по отношение на въпроса за измяната. Авторите изследват подбудите за действията на героите, а не резултатите от тях, за да предават внушението за силата и значението на паметта като морално призвание на отделния индивид.

Измъчващият съзнанието на героинята от „Памет" образ, отразен в огледалото, се свързва с пътя от желанието за разкриване на истината за смъртта до познание за собствената личност, която избира изкуството и започва да преработва действителността художествено. И ако двойникът е една от хипостазите на огледалната метафора (вж. Протохристова 2004: 33, 178 – 183), то тогава развитието на мотива за двойника в поезията на Константин Павлов от 90-те години на XX век не предизвиква изненада. Бихме могли да мислим филмите „Спомен за близначката", „Бяла магия" и „Чуй петела" като начало на тази проблематика и това свидетелства за сложното взаимодействие между киносценариите и поезията на твореца. В стихосбирката „Появяване" откриваме разбирането за двойника именно като *огледално размножен един и същи образ* (Павлов 1989: 4) и *трагично огледало* (Появяване 1989: 12). В тълпата от себеподобни човекът се оказва сам и недостоверен, непрекъснатото приспособяващ се към живота чрез слагането на различни маски като опит за придобиване на подходяща социалност. Бързите хамелеонски превъплъщения в „Двойник на мнозина" (Павлов 1989: 12) категорично водят до отмяна на собственото лице и динамичните метаморфози пораждат усещането, че индивидът не е реален и само присвоява чуждите съдби.

An ecstatic nightingale sings…
Shut up, nightingales!
Damn you, nightingales!
I hope that in the quietude
A single crow will dare
To tell me the truth.
The awful truth! (Павлов 1960: 14–15)

The effect is one of exposing the elation which hopes to construct a pathetic image of the present and the future to come. The fake present moment and the oblivion that comes from the singing crowd are rejected in the name of remembrance, even if this means holding on to pain, so that it can be overcome.

In her communication with the other in the mirror, it is important to highlight something we find in the newspaper Film News. In her article on the preparations for *Pamet* [Memory] Sonya Aleksandrova turns special attention to the complex relationship between the reflection of the suspected traitor and Elena: "Something odd happens between her, the grief-stricken mother, and him, the stranger in the mirror. A feeling of intimacy can be traced, mutual attraction even. He is transformed from 'scum' into a 'handsome fellow'" (Александрова 1985: 18). Why this nuance is omitted is not known, but it is significant of the opportunity to capture on screen the paradoxical quality that can be detected in the poetry of Konstantin Pavlov in the form of an original interpretation of the grotesque relationship between victim and wrongdoer. A very likely explanation as to why this change of heart remains off the screen is that the direct switch from hate to attraction is unthinkable in a time of socialist regime.

Following the culmination discussed above, there is a plot twist after which the image in the mirror can be seen clearly. The relentlessness with which Elena strives to find out the truth leads her to finishing her sketch and finding out his identity. The suspicion of betrayal does not turn into solid evidence, because the boy had died. The film does not offer a resolution. The actions of the characters are foregrounded, not their results, in order to highlight the power and meaning of memory as a moral duty of every human being.

The image from the mirror that torments the heroine is connected to the search for truth, to knowing one's own self – a self that chooses art and to transform reality through art. And if the doppelganger is one of the manifestations of the mirror metaphor (cf. Протохристова 2004: 33, 178–183), then the development of the doppelganger motif in the poetry of Konstantin Pavlov in the 1990's should come as no surprise. We could consider the films *Spomen za bliznachkata* [Memory of a Twin Sister], *Byala magia* [White Magic] and *Chuy petela* [Hark to the Cock] as a beginning and as a testament to the complex interaction between the artist's screenwriting and his poetry. In the collection *Poyavyavane* [Appearing] we find an interpretation of the idea of the doppelganger as *the reflection of one and the same image* (Павлов 1989: 4), as *a tragic mirror* (Появяване 1989: 12). In a multitude of seemingly similar people, one is on one's own and one is not original, one is in a constant state of trying to adapt to social propriety. The swift, almost chameleon-like disguises in *Dvoynik na mnozina* [A Doppelganger of Many] (Павлов 1989: 12) unambiguously lead to a rejection of one's own face. The dynamic transformations create the feeling that the individual is unreal and is only there to assume the fates of others.

Когато модусите на тревогата и негативните емоции завладеят Аза, когато се осъществи срещата с абсурдността на собственото съществуване, тогава той би могъл да се отрече от себе си, да полудее и да стане някой друг. В този момент на уязвимост оригиналният Аз се среща с другата част от себе си, защото двойникът изначално се възприема като нереализирана или изключена част от образа на Аза. Следователно възможността за подобна промяна е вътрешно заложена в самата човешка природа. В тази перспектива обаче лирическият герой съхранява надеждата, че ще успее да се защити чрез самоубийствения акт. Така например в „Изход винаги съществува" (Павлов 1989: 23) смъртта идва като единствен начин за индивида да съхрани това, което е желал да бъде и е бил.

Подобно на лирическия герой от стиховете на поета от 90-те години на XX век, героите от толкова различни филми като „Чуй петела" и „Без драскотина" (1989, реж. Зако Хеския) се сблъскват със своята другост. Разбирайки, че вписването им в социума е съпроводено с не един компромис и със създаването на илюзорна представа за себе си, те сякаш доброволно избират смъртта. Тя се оказва единственият възможен изход, защото нито възрастният Тоше от „Чуй петела", нито младият и силен Фери от „Без драскотина" откриват собствената си същност. И двамата герои са на границата между доброто и злото, между истината и лъжата, между реалното и измислицата, които непрекъснато сменят местата си и бягат от крайно означение. Сложният жизнен път на Фери Железния (Георги Стайков) като борец и полицейски бияч е съпроводен от смъртта на всичките му близки. Независимо че героят е изпълнен с усещане за свободна воля и различие от другите „близнаци", населяващи малката му, но многолика и пъстра общност, той все пак постепенно се превръща в омразен „някой друг", а в случая „другият" наподобява бащата на Фери. Липсата на позиция, на категоричност в морално отношение опасва личността и припомня естествено присъщия парадокс на двойника – той е едновременно външен и вътрешен, тук и там, противоположен и допълващ. Героят изпитва страх от разрухата в себе си, която го води до безсмислена жестокост, но защитната реакция не закъснява – Фери Железния умира без драскотина. А причината за неговия край остава в сферата на невидимото.

Връх на абсурдистките метаморфози на индивида откриваме във филма „Нещо във въздуха" (1993, реж. Петър Попзлатев). Това произведение вплита в себе си мотиви, познати както от ранните, така и от късните книги на поета. Представите за страха и ужаса като катализатори за обезличаването на човека в лириката от 60-те години, стават водещи в този филм. Сменилият своя характер ужас от „Капричио за Гойя" (Павлов 1965: 24 – 25) се превръща в задвижващата сила на действието. Макар това стихотворение да прозвучава в сравнително късен етап, създадената още в самото начало атмосфера на тайнственост постепенно усилва усещанията за тревожност и безсилие пред изменената до неузнаваемост реалност.

Характерният за книгите на поета от края на 80-те и 90-те години мотив за двойника актуализира представата за отчуждението на индивида в обществото, което се обезличава. Абсурдното взаимно преследване на двама мъже, които се превръщат в двойници един на друг, утвърждава идеята за саморазрушението на човека. Нещо повече, човекът тук е подобен на другия, но едновременно с това се превръща в марионетка, управлявана от невидими сили. Важен акцент в предаването на внушенията е фактът, че ролите на безименните герои от сценария на Константин Павлов, където те са назовани Първи и Втори, се изпълняват от Валентин Ганев и Ивайло Христов. Така двойничеството се изгражда на емоционално-психологическо ниво, а силното впечатление за себеподобие поражда у героите едновременно страстен интерес и ужас.

When anxiety and negative emotions take control of the self, when the absurdity of existence becomes apparent, then the self could reject oneself, go mad or become someone else. At that fragile moment the original self meets the other part of the self, because the primary meaning of the doppelganger is viewed as the unrealized or excluded part of the self. Therefore, the possibility of transformation is an inextricable part of human nature. In the same vein, though, the lyrical hero is hoping to protect himself by committing suicide. In *Izhod vinagi sashtestvuva* [There is Always a Way Out] (Павлов 1989: 23) death comes as the only possible way for the speaker to save what he wanted to be and was.

Not unlike the lyrical hero of the poet's work from the 1990's, the characters from such different films as *Chuy petela* [Hark to the Cock] and *Bez draskotina* [Without a Scratch] (1989, directed by Zako Heskiya) are faced with the other inside of them. Realising that to fit in they have to compromise and pretend, they willingly choose death. Death is the only way out, because neither old Toshe from *Chuy petela* [Hark to the Cock], nor the young and strong Feri from *Bez draskotina* [Without a Scratch] find their true self. Both characters are on the line between good and evil, truth and lie, reality and fiction, these antipodes constantly change places and elude a final characterisation. The complicated life of Feri Zhelezniya[1] (Georgi Staikov) – a wrestler, used by the police for doing their dirty work – leads to the death of everybody close to him. Regardless of the fact that the character possesses free will and is different from all the other 'doppelgangers' that inhabit his world, he gradually turns into a hateful 'other', one who bears resemblance to Feri's father. The lack of a decisive moral position encompasses the self and reminds us of the doppelganger paradox – the doppelganger is both outside and inside, here and there, the exact opposite but also complementary. The hero is overcome by fear from his own destruction, which leads him to cruelty. His defence reaction follows and Feri dies without a scratch. The cause of his death remains unknown.

The absurd metamorphoses are at their peak in *Neshto vav vazduha* [Something in the Air] (1993, directed by Petar Popzlatev). In this film we find motifs from some of the early, as well as from some of the late works of the poet. The ideas about fear and horror as catalysts for the depersonalisation of man from the poetry of Pavlov from the 1960's take centre stage in the film. The horror from *Kaprichio za Goyya* [Capriccio for Goya] (Павлов 1965: 24–25) is now different and propelling the action forward. Even though this poem is heard fairly late in the movie, the mysterious atmosphere created at the beginning gradually dials up the feelings of anxiety and powerlessness in an unrecognisable reality.

The doppelganger motif that runs through the poet's work from the 1980's and 1990's puts forth the idea of alienation of the individual in a conformist society. The absurdity of two men chasing each other, who then turn into each other's doppelgangers, reinforces the idea of self-destruction. What is more, here the man is similar to the other, but nonetheless becomes a puppet, controlled by invisible forces. An important accent in conveying messages is the fact that the nameless characters, Number One and Number Two, in Konstantin Pavlov's script are portrayed by Valentin Ganev and Ivaylo Hristov. Emotionally and psychologically charged, the development of the characters and their incredible likeness to one another forces them to experience mixed feelings of both attraction and horror.

[1] A nickname, lit. meaning 'made of iron' or 'ironclad' (t.n. PP).

В тази ситуация се оказва невъзможно да се достигне до лицето под маските и да се разкрие идентичността. Традиционно мислен като въплъщение на злото, образът на двойника и в стиховете, и във филма с лекота се възприема и като проекция на фигурата на предателя, предизвикващ инстинкта за себесъхранение. Водени от крайните емоционални реакции на привличане/отблъскване, „двойниците" от „Нещо във въздуха" правят несполучлив опит да се унищожат един друг, който накрая преминава в странно сприятеляване. Така кинотворбата едновременно припомня, но и продължава характерното за поезията неспирно потъване в абсурдното и парадоксалното.

Разгледаните произведения свидетелстват за любопитното преминаване на теми и мотиви от поезията в киното и обратното. В този смисъл не е случайно преобладаващото мнение на кинокритиците за трудната преводимост на сценариите на Константин Павлов на езика на визуалното. А според Невелина Попова „Всеки негов филм, всеки негов образ звучи с максималната си сила именно в общия контекст на поетичната изповед" (Попова 2008: 196). Голяма част от героите на кинотворбите, подобно на лирическия герой от стиховете на поета, разбират себе си и света иначе, съмняват се в ултимативните истини, релативизират категории като *добро* и *зло*, не се вписват лесно в социума и остават неразбрани, подвластни на страха и ужаса. И поезията, и киносценариите на Константин Павлов тайно се вглеждат в самото пътуване към себепознанието като една от вечните и трудни задачи на човека, изправен пред смисъла на собственото си битие.

Цитирана литература:

Александрова 1985: Александрова, С. Зла памет. // *Филмови новини*, 1985, № 3, с. 18.

Братоева-Даракчиева 2013: Братоева-Даракчиева, И. *Българското игрално кино: от „Калин Орелът" до „Мисия „Лондон"*. София, 2013.

Грозев 2015: Грозев, Ал. *Киното в България. Част II (1956 – 1969)*. Велико Търново, 2015.

Дойнов 2009: Дойнов, Пл. (съст.) *Соцреалистически канон/Алтернативен канон. Официално и неофициално в българската култура и литература между 1944 и 1989 г.* София, 2009.

Ефтимов 2013: Ефтимов, Й. *Поетика на съгласието и несъгласието: Българската литература от 50-те до 90-те години на XX век и идеологията*. София, 2013.

Крумов 2013: Крумов, Кр. *Поетика на българското кино.* София, 2013.

Кулезич 1985: Кулезич, Л. Трудността на прозрението. // *Пулс*, № 42, 15.10.1985, с. 9.

Курташева 2018: Курташева, Б. *По ръба на сравнението. Яворов и „Роулинг Стоунс" и други не/възможни интертекстове*. Пловдив, 2018.

Найденова 2013: Найденова, В. *Българско кино. По следите на личния опит*. София, 2013.

Неделчев 2012: Неделчев, М. *Двете култури и техните поети*. София, 2012.

Павлов 1960: Павлов, К. *Сатири*. София, 1960.

In these circumstances it becomes impossible to get to the face behind the masks and uncover their true identity. Traditionally, the doppelganger is considered to be the embodiment of evil, but in the poetry and film discussed here it is easily understood as a projection of the traitor that triggers the instinct of self-preservation. What drives the doppelgangers from *Neshto vav vazduha* [Something in the Air] are the extreme emotional reactions of attraction and repulsion, which lead them to the unsuccessful attempt to destroy each other. Instead, they form an unlikely friendship. In this way, the cinematic work manages to remind us of, but at the same time to continue, the exploration of the absurd and the paradoxical in the author's poetry.

The works discussed in the present paper confirm our observation that certain themes and motifs transcend the boundaries of cinema or poetry. In this sense, it is not surprising that the majority of critics consider the scripts of Konstantin Pavlov difficult to translate for the screen. According to Nevelina Popova, "each one of his films, each of his characters becomes the more powerful when it is set against the larger context of his poetical backdrop" (Попова 2008: 196). A large number of the characters he develops for the screen, not unlike the speakers in his poetry, have a different understanding of themselves and the surrounding world, they doubt ultimate truths, view categories like good and evil differently, find it difficult to fit in, and instead they remain misunderstood, overcome by fear and horror. Both the poetry and the screenwriting of Konstantin Pavlov are focused on the journey of self-discovery as an eternal and difficult task in front of one who is forced to consider the meaning of one's own existence.



Актрисата Невена Коканова в ролята на Невена – кадър от българския игрален филм „Спомен за близначката" (1976).

The actress Nevena Kokanova in the role of Nevena – still from the Bulgarian feature film "Memory of the Twin" (1976).

Павлов 1965: Павлов, К. *Стихове*. София, 1965.

Павлов 1983: Павлов, К. *Стари неща. Избрани стихове и киносценарии*. София, 1983.

Павлов 1989: Павлов, К. *Появяване*. София, 1989.

Павлов 2000: Павлов, К. *Записки.* 1970 – 1993. Пловдив, 2000.

Попова 2008: Попова, Н. Киноразказите на Константин Павлов: разтваряне на пътеки за поезията в българското кино. // *Константин Павлов в българската литература и култура. Изследвания, статии, есета.* Съст. Пл. Дойнов. София, 2008, с. 194 – 204.

Протохристова 2004: Протохристова, Кл. *Огледалото. Литературни, метадискурсивни и културносъпоставителни траектории*. Пловдив, 2004.

Цитирани филми

Без драскотина (1989, реж. Зако Хеския, сц. Константин Павлов), *Бяла магия* (1982, реж. Иван Андонов, сц. Константин Павлов), *Илюзия* (1980, реж. Людмил Стайков, сц. Константин Павлов), *Киното срещу властта* (2017, реж. Олег Ковачев, сц. Иван Георгиев-Гец), *Кратка история на социалистическия реализъм* (2012, реж. Иван Георгиев-Гец, сц. Иван Георгиев-Гец), *Нещо във въздуха* (1993, реж. Петър Попзлатев, сц. Константин Павлов), *Памет* (1985, реж. Дочо Боджаков, сц. Константин Павлов), *Спомен за близначката* (1976, реж. Любомир Шарланджиев, сц. Константин Павлов), *Чуй петела* (1978, реж. Стефан Димитров, сц. Константин Павлов)

ТОПОС: ПЛОВДИВ

ЙОАННА ГУДАЛОВА

КУКЛАТА И НЕЙНИТЕ ГРАДСКИ ЧАСОВНИЦИ

„През живота си какво ли не съм правил – пишех и превеждах стихове, измислях и поставях пиеси. Всички тези дейности са ми скъпи и ми е трудно да ги разпределя по вълнения и стойности." (Теофилов 2013: 53). Това споделя Иван Теофилов – поетът, който насочва своите творчески импулси отвъд поезията и създава представата за изкуство без граници, в което чудесното присъства като основен усет на живота.

Иван Теофилов е роден в град Пловдив през 1931 година. Той завършва средното си образование в родния си град, а след това актьорско майсторство през 1955 г. във ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов". Работи в Сливенския, Силистренския, Бургаския и Русенския театър, а по-късно и в Централния куклен театър в София. Пиесите му преобръщат идеята за възможностите на куклата и въвеждат нови теми и техники при игра. За българската читателска аудитория обаче той е преди всичко поетът Иван Теофилов, автор на редица стихосбирки. През 1963 г. излиза първата му поетическа книга „Небето и звездите", последвана от „Амфитеатър" (1968 г.), „Град върху градове" (1976 г.), „Споделено битие" (1984 г.), „Да" (1994 г.), „Монолози" (2001 г.), „Сън или надмощие" (2004 г.), „Инфинитив" (2004 г.) и др.



„Чуй петела“, 1978, режисьор Стефан Димитров, сценарист Константин Павлов)

„Chuj petela“ [Hark to the Cock], 1978, Directed by Stefan Dimitrov, screenwriter Konstantin Pavlov

TOPOS: PLOVDIV

YOANNA GUDALOVA

THE PUPPET AND ITS CITY CLOCKS

Translated by Polina Petkova

“In my life I have done a lot of things: I have written and translated poetry; I have come up with and put on plays. I have done everything with love and so it is hard for me to divide or evaluate them separately” (Теофилов 2013: 53). This is what Ivan Teofilov shares, the poet who took his creativity beyond poetry and conceived of art free of any boundaries, in whose works the wonderful is a primary feature of life.

Ivan Teofilov was born in the city of Plovdiv in 1931. He finished high school in his native city and in 1955 graduated in acting from Krastyo Sarafov National Academy for Theatre and Film Arts. He worked at the theatres in the cities of Sliven, Silistra, Burgas, and Ruse, then later in the Central Puppet Theatre in Sofia. His plays transformed the traditional understanding of puppets and introduced new themes and techniques. For the Bulgarian reader, however, he would always remain first and foremost Ivan Teofilov, the poet, author of a number of poetry collections. His first book was published in 1963, *Nebeto i zvezdite* [The Sky and the Stars], followed by *Amfiteatar* (1968) [Amphitheatre], *Grad varhu gradove* (1976) [City on Top of Cities], *Spodeleno bitie* (1984) [A Life Shared], *Da* (1994) [Yes], *Monolozi* (2001) [Monologues], *San ili nadmoshtie* (2004) [Dream or Overpowering], *Infinitiv* (2004) [Infinitive], among others.

Съдбата на Иван Теофилов е показателна за процесите, развили се в изкуството по времето на тоталитарния социализъм в България. Дебютната му стихосбирка, която се появява през 1963 г. въз основа на своя втори ръкописен вариант (след странната загуба на първоначалния от издателство „Народна младеж"), не успява да се впише в критериите за литературност на социалистическата държава. Литературната критика оценява положително следващата стихосбирка на Теофилов „Амфитеатър", като я чете преди всичко в мащабите на актуалния проект на тогавашния държавен и партиен ръководител Тодор Живков да превърне града Пловдив в музей на тракийската култура. Последвалата трета поетическа книга „Град върху градове" обаче отново изостря напрежението между Иван Теофилов и властта и книгата е положена извън рамките на литературата, която „отразява действителността" по законите на социалистическия реализъм.

За разминаването на Иван Теофилов с официалната политизирана литература свидетелства разказът на поета за издаването на емблематичната му стихосбирка „Град върху градове":

> *Издателство „Христо Г. Данов" обаче беше твърдо на конюнктурни позиции. Възприемаше ме като подозрителен субект или бог знае как. Книгата престоя там седем години. И след обичайните танталови мъки се появи в съвсем елементарен вид... като бройка от младежка поредица. В годишния доклад на Съюза на писателите беше направо съсипана в политически план. В нея нямаше нищо идеологическо. Но дразнеше с непукизма си защитниците на онези политически оварварени времена* (Теофилов 2013: 102 – 103).

В началото на 60-те год. на 20. век експериментаторите в литературата ни публично са заклеймени от властта като отрицателни примери, които „истинските" социалистически писателите не бива да следват. За Иван Теофилов обаче „в поезията действа духът на въображението: движението на визиите и идеите, преобразяването на езика, затова тя е благоприятен терен за експериментиране." (Теофилов 2013: 19). Така той избира да бъде експериментатор в своето творчество, в което трудно можем да открием и най-беглите следи от задължителния за контекста социалистически реализъм. Това дава основание на изследователите от Нов български университет да причислят поезията на писателя към алтернативния литературен канон[1]. Пиесите за куклен театър на Иван Теофилов също отказват да се ръководят от идеологически зададените норми за творене. Те са пропити от духа на авангардните течения и се доказват като оригинални и нови за българската сцена.

Натискът върху поета Иван Теофилов отваря вратите на творческото му ателие за активна преводаческа дейност (тази част от съдбата на поета напомня за творческия път на Атанас Далчев – поетът, който става един от вдъхновители на Теофилов[2]), а редакторската му работа в отдел „Поезия" на сп. „Пламък" помага на много алтернативни на социалистическия реализъм текстове да бъдат публикувани и да достигнат до читателите. Поетическите търсения на автора са отместени в полето на регионалното, а през 70-те год. той е изгонен и от театъра. Така до 80-те год. на 20. век творчеството на Иван Теофилов е изцяло изтласкано в периферията. Едва след случилите се на няколко етапа „размразявания" на комунистическата доктрина и след края на 80-те год. на 20. век интересът към творчеството на автора започва бавно, но категорично да се завръща.

[1] Вж. повече в Дойнов 2012: 197 – 205.

[2] Вж. повече за преклонението на поета пред таланта на Ат. Далчев в книгата на Иван Теофилов „Митология на погледа" (Теофилов 2013: 34, 50, 75, 87, 99).

Ivan Teofilov's fate reveals some of the processes that have influenced art in the times of the totalitarian regime in Bulgaria. His debut collection appeared in 1963 but is, in fact, based on the second manuscript he submitted, due to the inexplicable loss of the first one at the *Narodna Mladezh Publishers*. However, the collection did not suit the ideas of literariness of the socialist state then. The response to his next book, *Amfiteatar* [Amphitheatre], was positive because literary critics viewed it as written in accord with Todor Zhivkov's project, who was the head of state and party at that time, to turn the city of Plovdiv into a sanctuary of Thracian culture. Unfortunately, the poet's third book, *Grad varhu gradove* [City on Top of Cities], brought back the tension with authorities and the book was placed outside the margins of the literature that 'reflected reality' in accordance with socialist realism.

Ivan Teofilov talked about the ways in which his work differed from official politicised literature through his experience with the publication of his emblematic collection *Grad varhu gradove* [City on Top of Cities]:

> *Hristo G. Danov Press was very firm on following policy. They probably viewed me as suspicious, or God knows what they might have thought. The book remained with them for seven years. After the usual torturous procedure, it came out in a very simplified form… like a volume in some young adult collection. In the annual report of the Union of Writers it got destroyed. It did not so much as touch ideology, but with its devil-may-care attitude it infuriated a lot of the proponents of the regime back in those barbaric times* (Теофилов 2013: 102–103).

In the early 1960's those who dared to experiment in our literature were publicly denounced as bad role models who the 'real' socialist writers should refrain from following. For Ivan Teofilov, however, "in poetry we find the spirit of imagination, in the motion of images and ideas, the transformation of language, that is why he finds it suitable to experiment with" (Теофилов 2013: 19). Thus, he chooses to experiment in his work, where we are hardly able to find any traces of the otherwise all-permeating socialist realism. This gives grounds to researchers from New Bulgarian University to classify the poet's work under an alternative literary canon[1]. Ivan Teofilov's puppet theatre plays also refused to follow the set ideological norms. Moreover, they were prototypes of the avant-garde and proved themselves as original and novel for the Bulgarian stage.

The pressures that Ivan Teofilov experienced led him to open a translation bureau (this path very much reminds us of the life of Atanas Dalchev, the poet, who is one of the sources of inspiration for Teofilov[2]), and his work as an editor for the Poetry Department of *Plamak* [Flame] magazine helped quite a few alternative texts to see the light of day and reach an audience. The author's poetic pursuits were thus focused on the regional, and in 1970's he was forced to leave the theatre. Only after the end of the 1980's, after the communist doctrine was finally overthrown, did the interest in the author begin to slowly but surely return.

[1] For more details see Дойнов 2012: 197-205.

[2] For more details on the poet's appreciation of Dalchev's talent see Теофилов 2013: 34, 50, 75, 87, 99.

До граничната 1989 г. стихосбирките на поета изграждат свят, който споделя поетическото пространство на Далчевата, Николай-Лилиевата и Валери-Петровата поезия и тъкмо това ги сродява много повече с характеристиките на „тихата лирика“, отколкото със стиховете на априлските поети. Всъщност без значение дали става въпрос за периода на Народна република България, или за настъпилата демокрация през 90-те години на века, със своя „непукизъм“ поетът винаги стои встрани от шума на суетата и тревогите на актуалното си време, а стиховете му носят на читателя усета за вечност и никога не се вписват в историческото на контекстното си битие.

Значително по-видим, по-успешен за периода на тоталитарния социализъм е Иван Теофилов, майсторът на куклення театър. Успехът идва с постановката „Часовникар“, която демонстрира целия потенциал на куклата като драматургичен инструмент. Тя вече е способна да изрази не само смешното, но и драматичното в живота на човека и това е само една от причините с постановката „Часовникар“ Иван Теофилов да спечели Специалната награда на Международния съюз на дейците на куклено изкуство (УНИМА) през 1964 г.

Иван-Теофиловите куклени постановки излизат в критични моменти за развитието на българския куклен театър за възрастни. От създаването на куклення театър през 1924 г. до театъра на Мара Пенкова, основан 40-те год. и станал предпоставка за откриването на Столичния куклен театър, разиграването на детски постановки винаги се редува с избора на заглавия за възрастни. Наблюдават се спадове и възвишения в този тип куклен театър[1]. И 60-те и 70-те год. на 20. век са именно десетилетия, които бележат колебания.

Отвоюваната от Мара Пенкова творческа свобода и настояването ѝ да се поставят все повече театрални постановки за възрастни продължават да живеят като традиция и в Столичния куклен театър, в който Иван Теофилов представя пиесите си. През 60-те и 70-те на 20. век Теофилов отново открива интереса на възрастните към изкуството на куклата. През 1965 г. Иван Теофилов работи по сценария на постановката „Юнакът и златната ябълка“ с Николина Георгиева, а след това създава и „Крали Марко“, използвайки нереализирания сценарий за филм на Веселин Ханчев. С тази пиеса писателят поставя куклата в напълно неизползваните дотогава територии на народния епос. Оказва се, че тя е способна да пресъздаде легендарността, която притежава фигурата на Крали Марко. Чрез играта на куклите се внушава мъжествеността и героизма на персонажа. Драматургът Теофилов не само разширява границите на куклата, но изменя и модуса на самия епичен материал – не българското, родно героичното, се изправя срещу чуждото, а доброто се справя с целия порой от вариации на злото: с предателството, отчаянието, загубата на надежда. Така в „Крали Марко“ героите кукли добиват още по-дълбока изразителност, която съхранява драматизма на българския епос и дава възможност на зрителите да съпреживеят случващото се на сцената като своето време и своето битие. И ненапразно постановката на Иван Теофилов е поставена в златния фонд на световния куклен театър на международния фестивал в Шарлвил-Мезиер.

Оказва се, че Народна република България изтласква поетът Иван Теофилов в локалното и го прави почти невидим за собствената си литературна общност.

[1] За развитието на българския куклен театър виж повече в книгата на Елена Владова „Българската куклена пиеса“.

Up to 1989 the works of the poet can be seen as the building blocks of a world that shares the poetic realm of Atanas Dalchev, Nikolai Liliev, and Valeri Petrov, and this is precisely what brings them closer to 'soft lyricism', rather than the works of the April poets. In fact, regardless of whether we are considering the period of the People's Republic of Bulgaria or the newly established democratic state in the 1990's, with his devil-may-care attitude, the poet always remained aside from any current vanities or worries, so much so that his poems bring the reader a sense of timelessness.

During the socialist regime Ivan Teofilov was significantly more visible and more successful as a master of the puppet theatre. His success was marked by the play *Chasovnikar* [The Clocksmith] which revealed the potential of the puppet as a tool of dramaturgy. The puppet was no longer only capable of expressing humour, but also suitable for drama. This was only one of the reasons why Ivan Teofilov's *Chasovnikar* [The Clocksmith] was awarded the Special Prize of the International Union of Puppetry Art (UNIMA) in 1964.

Interesting is the timing of Teofilov's plays, which always seemed to come out at critical moments for the development of the Bulgarian puppet theatre for adults. Ever since the foundation of puppet theatre in 1924, followed by Mara Penkova's theatre in the 1940's and the subsequent Central Puppet Theatre in Sofia, among the plays for children there were always plays for adults as well. Admittedly, this type of theatre has had its ups and downs.[1] The 1960's and the 1970's were very uncertain times for puppetry.

The creative freedom Mara Penkova had fought for and her insistence that there should be more plays for adults lived on as traditions of the Central Puppet Theatre in Sofia, where Ivan Teofilov put on his shows. In the 1960's and the 1970's he rediscovered that adults were very much interested in the art of puppetry. In 1965 Teofilov was working on the script for *Yunakat i zlatnata yabalka* [The Hero and the Golden Apple] with Nikolina Georgieva, then later he created *Krali Marko*[2], using an unsuccessful script for a film by Veselin Hanchev. With it the poet positions the puppet for the first time in the unexplored territory of the folk epic. The puppet proved to be an apt instrument for the purpose of recreating the legendary figure of Krali Marko. Masculinity and heroism were instilled through the action. Teofilov not only expanded the ways in which puppets were used, but he changed the mode of the epic: we were no longer juxtaposing the Bulgarian, local hero with the foreign one, but the good versus evil in all its forms (treachery, despair, hopelessness). In this way the characters in the play achieved deeper expressiveness, which carried the dramatism of the Bulgarian epic and allowed viewers to live through what was happening on the stage. It is then no surprise that Ivan Teofilov's play was part of the International Puppet Festival in Charleville-Mézières.

But the People's Republic of Bulgaria had pushed Ivan Teofilov to the periphery, making him invisible to his own literary community.

[1] For more on the development of puppetry in Bulgaria see the book by Elena Vladova (Владова 2009) in the reference list of the Bulgarian text.

[2] Krali Marko is a legendary figure from Bulgarian folklore (t.n. PP).

В същото време обаче той получава висока международна оценка за своята куклена драматургия. С настъпването на демокрацията през 90-те год. на 20. век двете страни на Иван-Теофиловото творчество се преобръщат и кукленият майстор остава в сянката на лирическия глас. И днес почти никой извън кръга на тесните специалисти не си спомня за куклените постановки на поета Иван Теофилов.

Двете страни на това многолико творчество са обединение от часовника и необичайно време, което той очертава. Специфичното отношение към времето се откроява в „пловдивските" стихосбирки на поета. В тях присъства не просто роденият Пловдив, а Пловдив на мига – безвремие, който е територия на вечността.

Фигурата *Иван Теофилов, поетът на Пловдив*, изобретяват литературните критици, уповавайки се на честото присъствие на образа на родния град в стихосбирките „Амфитеатър" и „Град върху градове". Това прозвище, както отбелязва изследователят Пламен Дойнов[1], създава точната представа за трайното обвързване на Теофилов с Пловдив[2], но същевременно с това ограничава метатекстуалните интерпретации на творчеството му. Стиховете от тези две стихосбирки преодоляват конкретността, създават своя поетологична космополитност и, както многократно отбелязват литературни критици като Светлозар Игов и Розалия Ликова, далеч надхвърлят жанровите територии на поетичен *разказ* за Пловдив. Всяко едно от тези стихотворения е за града и същевременно с това не е. Всяко носи усещането за хармония и простота на битието, в което се долавят лекотата и щастието на делничното съществуване, до които ни отвежда предметният свят.

Творбите от двете „пловдивски" стихосбирки, а и от всички последвали ги поетически книги на Иван Теофилов, отказват да разискват социални теми и са белязани от чувството за радост от самия живот. В тях времето протича по необичаен начин. То е съсредоточено не в някакво светло/утопично бъдеще, а в някакво свръхсвито интимно настояще. Важен се оказва мигът, в който се съдържа целият смисъл на човешкото съществуване. Ненапразно лирическият говорител от стихотворението „Пристъпва залеза" заявява: „Светът е прост." (Теофилов 2001: 22). В непосредственото изживяване на мига, без значение от коя част на деня е, се крие неговата мъдрост. Обикновеното съществуване може да бъде извор на чудото и вътрешната хармонията:

...И поглеждам
небето – пищно, трескаво и свежо,
в което слънцето е само мисъл.
И най-свободно мога да сравня
сега града и залеза със звънък,
блестящ кафез с безумно пъстри птици...
(Теофилов 2001: 24)

Ала след миг – взривена – светлината
бъбриво, многозвучно се разля.
Градът си сложи тъмни очила
и чу щурчетата на тишината.
(Теофилов 2001: 85)

[1] Виж по-подробно статията на Пл. Дойнов „За Иван Теофилов" (Дойнов 2009: 12).

[2] В книгата си „Митология на погледа" Иван Теофилов многократно разказва за своята обвързаност с родния Пловдив, дори и след преместването си в София.

At the same time, however, Teofilov received high international acclaim for his puppet dramaturgy. After the democratic changes of the 1990's Ivan Teofilov's puppetry was no longer central to his work, centre stage was reserved for his poetry from that moment on. Today, outside academic circles, the author's success in puppetry is almost forgotten.

These two sides to his work are somehow brought together by the clock and the unusual time it keeps. The special attention he pays to time is a primary characteristic feature of the poet's collections about Plovdiv. In them, Plovdiv is not simply his birthplace, Plovdiv is timeless, it is a city set in eternity.

According to literary critics, the figure of Ivan Teofilov, often referred to as *the poet of Plovdiv*, often turns to the image of the city of his birth in *Amfiteatar* [Amphitheatre] and *Grad varhu gradove* [City on Top of Cities]. Plamen Doynov comments that this nickname[1] gives us the right idea about Teofilov's strong connection to Plovdiv[2], but at the same time this can be seen as a constraint to metatextual interpretations of his works. The poetry in the two collections, mentioned above, goes beyond the factual, it creates a world of poetic cosmopolitanism and, as literary critics such as Svetlozar Igov and Rozaliya Likova have repeatedly noted, far exceeds the genre territories of a mere poetic narrative about Plovdiv. Each of the poems is about the city but at the same time it is not. Each carries a sense of harmony, of happiness and ease of everyday life.

The poems in these two collections, dedicated to Plovdiv, as well as all the following poetic works by Ivan Teofilov, refuse to touch upon social topics and are marked by a sense of joy, the joy of life itself. In them time passes in a special way. The focus is not on a bright, utopian future, but on an intimate present moment. Important is that single moment in time, in which the whole point of human existence is concentrated. It should come as no surprise then that the speaker in the poem *Pristapva zaleza* [The Sunset is Near] says "the world is simple" (Теофилов 2001: 22). Living in the moment, irrespective of the time of day, carries wisdom. Ordinary existence could be the source of wonder and inner peace:

> *…And I look*
> *To the sky – rich, chaotic and fresh,*
> *Where the sun is just a mere afterthought.*
> *And I am free to now compare*
> *The city and the sunset with*
> *A gilded cage with bright and noisy birds…* [3]
> (Теофилов 2001: 24)
>
> *A moment later – the light – exploded*
> *Chattering and loud it took over.*
> *The city put on its shades*
> *And fell into the sound of silence.*
> (Теофилов 2001: 85)

[1] For more detail see Дойнов 2009: 12.

[2] In his book Ivan Teofilov often talks about his feelings for Plovdiv, even after he moved to Sofia (see Теофилов 2013).

[3] All poems used in the present paper, unless otherwise indicated, have been translated by Polina Petkova.

Делничният ден в тази поезия е празнично обагрен в светлина. Внезапният миг на промяна разкрива чудото и става повод за душевното съзвучие у човека. Зад обикновения ден стои светът на магичното съществуване. Така в поезията на Иван Теофилов на главната улица „чадърите на кафенето/ разливат дъгоцветни сенки/ над много **празнични** и **тихи** приятелства" (подчертаване мое – Й. Г.) (Теофилов 2001: 82). Познанството и заедността на хората е един малък празник. Делничният жест се превръща в своеобразен ритуал, а атмосферата в света на Теофилов е тържествена и същевременно с това съвсем ежедневна. И в това се крие необикновеността, която изграждат думите на поета. Зад привидността стои едно криещо се настояще, до което трябва да достигнем, което трябва да изобретим.

До чудото на живота ни отвежда миг на природно съзерцание, на четене сред красотите на града, на приижданият ветрец („Пейзаж с ветрец"), но и на предметите, които крият непознат за нас свят. Материята е изпълнена с жизненост и това помага на човека да онтологизира света. Градът се оглежда у човека и оживява, приема магичен облик и разкрива многобагреното чудо на всекидневието.

Часовниците и „цъкащите будилници" (както е и в пиесата „Часовникар") при Теофилов не мерят изтичащото, завинаги загубеното или нахлуващото, приижданото време. Те имат своя специфична функционалност – те отключват „живота" на предметите, преобразяват ги в знаци, изразители на приказно чудесното на света. Затова и цъкащият будилник от полицата, подобно на слънчев лъч, събужда копнежа за красота и готовността за живот на фруктиерата от грубо розово стъкло („Фруктиерата"). От друга страна, предметите на времето в поезията на Иван Теофилов са не само творци на магичността в деня, а и се стремят да запечатат тази магичност, като я вградят в представата за безвремие:

Цъка глухо часовникът, потънал в тъмнината на кухнята
с прозореца отворен.
(Теофилов 2001: 27)

Усетих в твойта тишина едно щурче,
което настоятелно звъни като часовник,
а после хиляди и повече часовници –
като че ли са събрани часовете на поправка.
(Теофилов 2001: 33)

Часовникът вече не е предмет, който отмерва отрязъци време. Той се стреми да покаже онези мигове, в които човекът забравя за часа; мигове, които са извън кръговата затвореност на циферблата. Това най-често са моментите на щастие, на хармонично съществуване:

но как прокраднатото свежо на живота
(покрай бастунчето на вехтата преходност)
звъни,
звъни в часовника щастлив
сред завладяващата те обемност
за твоето човешко ехо
в двора на света...
(Теофилов 2001: 74)

Цъкащият часовник е знак за свежестта на битието. Материята в тази поезия се стреми да отмерва единствено личностното време. Изтичащите минути трябва да бъдат почувствани, изживени, а не преброени.

Light gleefully is pouring over the ordinary weekday. The suddenness of it all reveals a sense of wonder and cannot leave one impartial to what is going on. The day is no longer ordinary, it is magical. Thus, in the poetry of Ivan Teofilov the goings on in the main street "the café umbrellas / stretch their colourful shadows / over **festive** and **quiet** friendships" (my emphasis - Y. G.; Теофилов 2001: 82). Relationships and togetherness are an occasion to celebrate. Everyday routines are transformed into rituals, and the atmosphere of Teofilov's world is at the same time ordinary and festive. This is the special power of the poet's words. Behind the mundane there is a hidden present and to get to it, we need to find a way.

We are led to the miracle of life through a moment of stillness, of looking at what the city has to offer, of feeling the gentle breeze (*Peyzazh s vetrets* [Breezy landscape]), but also through the objects that carry a world that is unknown to us. Matter comes to life, and this helps one to ontologise the world. The city looks at one and comes to life, takes on magical disguise and reveals the wonder that is every day.

In Teofilov's work clocks and "tick-tocking alarm clocks" (just like in the play *Chasovnikar* [The Clocksmith]) are not meant to take stock of time, whether it is passing or running out. They have a very specific function – to make objects come to 'life', they transform objects into miracles of life. That is why the tick-tocking alarm clock on the shelf, like a ray of sunlight, wakes up the pink glass fruit bowl (*Fruktierata* [The Fruit Bowl]) and makes it long for beauty and life. On the other hand, the objects that keep track of time in the poetry of Ivan Teofilov do not only bring a sense of magic to the mundane, but also attach this magical quality to the idea of timelessness.

The clock is ticking softly in the dark kitchen,
The window is open.
(Теофилов 2001: 27)

I heard a cricket in your silence,
It very much was ticking like a clock,
And then – a thousand other clocks
As if they were gathered to be fixed
(Теофилов 2001: 33)

The clock is no longer an object that is used to keep track of time. Its purpose is to point to those moments when one forgets all about the time, moments that lie outside of the reach of any dial. Most often these moments are of happiness and harmony of being:

But how does the fresh morrow of life creep
(unnoticed by the cane of old transience)
It rings
It rings in the delight of the clock
And makes you feel full of expectation
Of the mark you can make
In the yard of the world…
(Теофилов 2001: 74)

The ticking of the clock marks a new start. In its essence this poetry is about the time one has. Minutes are slipping away, but they need to be felt, lived, and not counted. Thus, the clock keeps the memory only of the time spent in harmony.

Така часовникът съхранява паметта само за моментите на хармония. Затова и поезията на Иван Теофилов многократно се завръща към детството – жест, който социализмът възприема като насочен упадъчно назад, а не към изграждането на новия прогресивен свят. Теофилов разбира детството като изгубена територия на щастието („През детството", „Празници"), но и като на съхранен усет за възприемане на живота около нас („Пролет"). Подобно на поемата „Край синьото море" на Валери Петров и тук споменът за отминалите дни носи усети и аромати от времето на спокойното и радостното присъствие в света. Той отваря вратите на забравените мигове, в които са фигурите на майката, бащата, всички близки от миналото и това ражда у читателя доза носталгия, тъга и същевременно с това щастие от възможността за пренасянето в този свят. Способността да съпреживяваш непосредствено случващото се чудо, чувствата ти щедро да се обличат от „гардероба пъстър на нещата" означава да възприемаш света „по детски". И във всичко това има наивност, която обаче е дълбоко потопена във философската екзистенция.

Връщането назад във времето сродява в хармонична цялост миналото (мъртвото) и настоящето (животът):

Прозвънва пението на бита,
възкликват стари мириси
на пръст и на растене
и чувстваш трепетите на живота и смъртта –
тръпчиви, слънчеви и радостно сближени...
(Теофилов 2001: 73)

Поетът се завръща назад, за да обогати настоящия момент. Така явленията от миналото и тези, които се случват в момента, не се противопоставят, а плътно кореспондират едно с друго и създават единство на живота във всяко време („Капана"). Техен пространствен изразител става градът, който присъства със своите оживени предмети – сгради, улици, тепета, които се оглеждат у човека. Градското пространство не е социално динамично, а е представено като дълбоко лично място, в което отминалите и настоящите моменти се наслагват един върху друг, за да се слеят в едно. Местата в него изникват чрез виждане, проглеждане, спомняне:

Неща от древност с весели неща
от ежедневието тук се сплитат,
с корони на дървета увенчани.
Запаметени в детството места
откриват
виденията си вълшебни.
(Теофилов 2001: 40)

Топосите от личната памет и тези на колективната историческа памет намират своето място у индивида. Човекът осъзнава своето участие в нишката на собствената си история, но и в тази на света, която руините – пазителите на отминалите времена, разкриват:

Беседваме над цветните надежди
на нашето и следващото време...
(Теофилов 2001: 79)

That is why Ivan Teofilov's poetry often turns to childhood, a gesture that socialism recognizes as backward and contrary to progress. Teofilov considers childhood as a lost territory of happiness (*Prez detstvoto* [As a Child], *Praznitsi* [Holidays]), but also as a special perspective on the life around us (*Prolet* [Spring]). Similar to Valeri Petrov's *Kray sinyoto more* [By the Blue Sea], here the memory of the past brings back the long-forgotten days spent with the figures of the mother, the father, all of the past relationships, which triggers a sense of nostalgia, sorrow, but at the same time happiness, because one is able to, for a time, return to the past. The ability to live in the moment, to dress up "from the colourful closet" means that one experiences the world as a child. There is a certain naiveté, deeply entrenched in philosophical existence.

Going back in time brings the past, which is dead, and the present, which is life itself, into one harmonic whole:

The ordinary song of life is sung,
Old, forgotten scents come alive
Of dirt and of growing up
And you feel the lull of life, of death –
Bitter, happy, they come together…
(Теофилов 2001: 73)

The poet turns to the past in order to enrich the present moment. In this way the events of the past, and those of the present, are not in juxtaposition, instead, they play off one another and are bound together in their timelessness (*Kapana*[1] [The Trap]). The city is the space where all of this happens, with its lively buildings, streets, hills that are peering into people. The city is not a social or a dynamic space, it is deeply personal and in it past and present moments are instilled into one another. The places appear when they are seen, looked at, remembered:

Ancient things and happy things
Ordinary things here are intertwined,
Tree canopies are sitting atop of everything.
Places etched into my childhood memories
Reveal
Magical memories.
(Теофилов 2001: 40)

The topics of personal significance and those of collective memory, of historical significance, find their place in everyone. One realises one's part in one's own history, but also in the history of the world, which is relieved by the ruins, seen as the keepers of times gone by.

We discuss the bright hopes
Of our time and the next…
(Теофилов 2001: 79)

[1] The name of a poem here that also coincides with the name of an important art district in Plovdiv. The name derives from the winding streets of the area where it is easy to lose one's way, even for locals (t.n. PP).

В капана на улици („Улица „Д-р Ст. Чакмаков“) и възрожденски къщи („Възрожденската къща“) лирическият говорител опитва да открие себе си, потапяйки се в историята. Кръвта му се превръща в часовник, който слива в едно миналото и настоящето („Възрожденската къща“). Часовникът не измерва обичайното време, а слива в едно изминалите дни с настоящите и запаметява тази симбиоза в същността на човека. И потърсил човешкия си облик сред вдъхновенията на античния град, индивидът придобива способността да възприема света около себе си творчески. Затова и въпреки че градът присъства предимно като предметен свят, в него откриваме и фигурите на творци – художници, занаятчии, чиито творчески усет е роден от чудесата на града. Градското пространство в поезията на Иван Теофилов вдъхновява. То носи белезите на спокойното делнично съществуване, в което миналото усърдно пренася „счупените кукли на древността“ в настоящето и се опитва да изгради миговете на щастие, които безвремието на часовника да отчете.

Градът със своите необикновени часовници продължава и доразвива битието си в пиесите за куклен театър на Иван Теофилов. В куклената постановка „Часовникар“ пространството на града присъства със своите знакови образи – на кафеджията, бръснаря, часовникаря, господина от „Последна грижа“. Времето в това малко градче тече монотонно и е почти спряло. От една страна, това е разкрито чрез всекидневната повтаряемост на действията на героите, но от друга страна, предметността е тази, която отчита спрялото време в света на персонажите. В „Часовникарница Хри-100“ часовниците са необикновени. Тук вече не става въпрос за часовници, които измерват личностното време, а за такива, които изобщо не отмерват времето. Хората са свикнали със своето присъствие в непроменящия се живот и не може да не видим, да пропуснем, че в това откриваме доза хармония, позната ни от лирическия глас на Иван Теофилов, въпреки разсъжденията на театралния критик Васил Стефанов за еднообразието, което бележи живота на героите (Стефанов 1971: 93).

В разговор с Георги Господинов Иван Теофилов споделя за преживяното по време на Втората световна война: „Кротко и квартално битие изведнъж коренно се промени и сякаш деформира. Вместо талиги из улиците загърмяха военни маскирани коли в различни и невиждани дотогава образци.“ (Теофилов, Господинов 2023: 35). Животът на спокойната повтаряемост е прекъснат от вестта за войната и в живота на драматурга, и в куклената пиеса „Часовникар“. Промените остават траен отпечатък върху „малкия човек“ – часовникаря. Теофилов поставя проблема за загубата на човешкото и превръщането на човека в инструмент, в предмет. Вече не градът, не предметното се оглежда в човека, а обратно – човекът възприема като своя идентичност машиналността и безчувствеността на предметния свят. С разгръщането на тази антивоенна тематика спектакълът поставя акцент върху психологическия план на войната и се вписва във винаги актуалния проблем за нейните жертви.

Действието на спектакъла е изградено по непознат за българската сцена до 60-те год. на 20. век начин. Историята на часовникаря е проследена в два плана – чрез пантомимна игра на реални актьори и чрез играта на куклите. В момента на вечерната разходка обаче тези два типа действия се сливат. На сцената актьори и кукли заедно започват да играят и да се допълват. Оттук идва и твърдението на редица анализатори за придържането на Иван Теофилов към принципа на отчуждението, познат ни от театъра на Б. Брехт. Както отбелязва обаче Васил Стефанов в своето изследване „Съвременен куклен театър“, при Иван Теофилов можем да говорим само за използването на формални белези на този тип театър.

In the trap of streets (*Ulitsa „D-r St. Chakmakov* [Dr. S. Chakmakov St.]) and houses from the Revival period (*Vazrozhdenskata kashta* [House of the Revival]), the lyrical speaker is trying to find himself by taking a plunge into history. His blood turns into a clock that does not distinguish past from present (*Vazrozhdenskata kashta* [House of the Revival]). The clock does not keep the usual track of time, but intertwines the days gone by with the present, making one a collection of both. And searching through the inspirations of the ancient city, one gains the ability to perceive the surrounding world in a creative way. That is why, even though the city is present as a collection of objects, in it we also find artists and craftsmen, who draw their creativity from the wonders of the city. The city space in Ivan Teofilov inspires. It carries the characteristics of peaceful, mundane existence, in which the past carries "the broken puppets of ancient times" into the present and tries to create happy moments for the clock to keep.

The city and its extraordinary clocks develop further in the puppet plays of Ivan Teofilov. In *Chasovnikar* [The Clocksmith], we find the city with its legendary figures of the coffee shopkeeper, the barber, the clocksmith, the undertaker. Time passes by slowly and has almost come to a halt. On the one hand, this is revealed by the repetitive actions of the characters every single day, and on the other, objects are suggestive of time standing still. In *Chasovnikarnitsa Hri-100* [Hristo's 100 Clocks] the clocks are extraordinary. Here, the clocks no longer keep track of personal time, they are no longer instruments for keeping time at all. People are used to taking part in a never-changing life and we cannot help but find a bit of harmony in that. Harmony is a prominent characteristic feature of the lyrical speaker of Ivan Teofilov, in spite of what the theatre critic Vasil Stefonov has to say about the mundane life of the characters of the poet (Стефанов 1971: 93).

In a talk with Georgi Gospodinov, Ivan Teofilov shared his experience of World War II: "The peaceful existence in the neighbourhood was suddenly drastically different and seemed somehow deformed. Instead of seeing and hearing carts in the streets, you saw military vehicles in all shapes and sizes." (Теофилов, Господинов 2023: 35). Ordinary life of habit and routine is interrupted by the news of war in the puppet play *Chasovnikar* [The Clocksmith] as well. The changes leave a lasting mark on the average person, in this case, the clocksmith himself. Teofilov poses the problem of the loss of humanity and the perception of man as an instrument, an object. No longer is the city, or are other objects, peering into people, roles are reversed, and one perceives as one's identity the insensitivity of the material world. With its anti-war themes, the play highlights the psychological aspect of war and poses the always current issue of its victims.

The action is organised in an innovative way for the Bulgarian stage of the 1960's. The life of the clocksmith is represented in two modes: through actors using mime and through puppets. At one point, during an evening walk, both modes are mixed into one and on the stage both actors and puppets perform together, complementing each other. A number of critics take this as proof for the proclivity of Ivan Teofilov for the principle of alienation, often associated with Brecht. However, according to Vasil Stefanov, only certain formal characteristics are found of this type of theatre in Ivan Teofilov.

Творчеството на Иван Теофилов е единна цялост – поетът, преводачът, кукленият драматург, експериментаторът обитават едни и същи пространства. Това са спасенията на твореца, неговите убежища, както ги назовава Георги Господинов при представянето на книгата „За радостта и езика“[1]. Словото на Иван Теофилов увлича в тези убежища куклата и нейните градски часовници, миналото и настоящето, мига и вечността, града... За да се огледаме всички в тях и да се разпознаем като магията на битието:

И ето че на прага на деня.
сред гроздове от къщи и надежди,
с магия от живот
и със лице от слънце
градът отново в нас се разпознава.
(Теофилов 2001: 51)

Цитирана литература

Теофилов 2001: Теофилов, ИВ. *Амфитеатър. Град върху градове*. Пловдив, 2001.

Теофилов 2013: Теофилов, ИВ. *Митология на погледа*. Пловдив, 2013.

Теофилов, 1987: Теофилов, ИВ. Часовникарят: Пантомимна игра с кукли и актьори в две части. // *Театрална библиотека*, № 5, 5 – 24, 1987.

Дойнов, 2009: Дойнов, Пл. За Иван Теофилов. // *Иван Теофилов в българската литература и култура* (съставител Пламен Дойнов). София, 5 – 7, 2009.

Теофилов, Господинов 2023: Теофилов, ИВ., Г. Господинов. *За радостта от езика. Разговори в писма с Георги Господинов*. София, 2023.

Владова 2009: Владова, Е. *Българската куклена пиеса от модерността до 90-те години на 20-ти век*. София, 2009.

Стефанов 1971: Стефанов, В. *Съвременен куклен театър*. София, 1971.

[1] Виж <https://www.youtube.com/watch?v=VbEKCXT1hRY> (29.04.2024 г.).

ТОПОС: БУРГАС

НИКОЛАЙ МЪГЛОВ

БАРДЪТ НЕДЯЛКО ЙОРДАНОВ В КОНТЕКСТА НА БЪЛГАРСКАТА ЕСТРАДА

Настоящият текст е втората и заключителна част от изследването на бардовската „аномалия“, закодирана полулегално в социалистическия културен проект (в български вариант) от средата на миналия век насам. В предния текст бяха установени музикалните измерения на термина „бард“, различаващ се както от древния смисъл на скитащ поет, така и от модерната представа за национален поет; значима за разграничението се оказа идеологическата вакантност, по силата на която бардовете са осъдени да пребивават в маргиналиите на „законната“ социалистическа музика, наречена „естрада“. На българска почва песенният конкурс и фестивал „Златният Орфей“ се осмисля като официалния естраден орган, отговарящ за правилното развитие – естетическо и идеологическо – на музикалния вкус у нас.

The works of Ivan Teofilov are a harmonic whole. The poet, translator, puppet dramaturg, experimenter – all inhabit the same space. These are his harbours, as Georgi Gospodinov calls them at the book launch of *Za radostta i ezika* [On Joy and Language][1]. Ivan Teofilov draws into these harbours the puppet and its city clocks, the past and the present, the moment and eternity, the city… so we can all take a good look at them, then realise that the magic of life lies with us:

And there, at the very brink of day
Amidst a labyrinth of houses and hopes,
Full of the magic of life
With its sunny face alight
The city is peering into us.
(Теофилов 2001: 51)

[1] See <https://www.youtube.com/watch?v=VbEKCXT1hRY> 29 April 2024.

TOPOS: BURGAS

NIKOLAY MAGLOV

THE BARD NEDYALKO YORDANOV IN THE CONTEXT OF BULGARIAN ESTRADA

Translated by Magdalena Gogalcheva

The present text is the second and final part of the study of the bard "anomaly" coded semi-legally in the socialist cultural project (in its Bulgarian version) since the middle of the last century. The preceding text established the musical dimensions of the term *bard*, as distinct from both the ancient sense of a wandering poet and the modern notion of a national poet; significant to the distinction was the ideological void by which bards were condemned to reside in the periphery of the legitimate socialist music, called *estrada*. In Bulgaria the song contest festival *The Golden Orpheus* was conceived as the official estrada institution responsible for the proper nurture – aesthetic and ideological – of musical taste in the country.

Основополагащо за монолитността на естрадния стил е триединството или четириединството на композиция, текст, аранжимент (често дело на композитора) и изпълнение. Тази интеграция функционира като закон и всички отклонения от нея непременно се превръщат в „сензации" или „скандали" (Вж. Петров, 2009). Именно такова отклонение са българските бардове, чието изолиране е мотивирано от хипотетичната художествена дефективност/непрофесионализъм на песните им. Макар и „алтернативни" обаче (Стателова, 2019: 156 – 158), някои от тях добиват популярност, преминавайки през взискателния шлагерен филтър, който им отказва награди, но не и правото да съществуват. За отбелязване тук са имената на Михаил Белчев, Гриша Трифонов, но най-вече на най-репрезентативния български бард – Недялко Йорданов, който е и предметът на текущото писане. Нека, преди да пристъпя към преглед на песенното творчество на поета, разгледам биографичния Н. Йорданов по начин, който е най-присъщ за раждането на музиканта в него.

Недялко Асенов Йорданов е роден през 1940 г. в черноморския пристанищен град Бургас, който се намира на двайсетина километра от Слънчев бряг – мястото, на което възниква „Златният Орфей". Близостта на Черно море повлиява развитието не само на фестивала[1], но и на бъдещия автор. Н. Йорданов ни открива в един свой стих, превърнат в популярен шлагер с гласа на Панайот Панайотов (муз. К. Ташев, ар. А. Драгнев), че лирическият Аз е „момчето, което говори с морето на някакъв странен език"[2].

Реконструкцията на автобиографичните основания зад един от най-популярните морски естрадни хитове е особено продуктивен ход, защото всъщност се оказва, че морето е причината момчето да стане поет. В своята автобиография „Житие и страдания..." бургазлията разказва историята на първата си среща със смъртта – случка, която „обърна живота ми, промени характера ми и ме направи поет". Метаморфозата се дължи на рисковано детско приключение; рисковано, разбира се, от гледната точка на 83- годишния пишещ. Вперил поглед в детството си, Н. Йорданов ни връща цели 70 години назад, за да ни покаже тогавашния Недялко, 13-годишен, който влиза със свои приятели авантюристи в Черно море по време на мъртво вълнение. Очакваното се случва: едно от децата тръгва да се дави, Недялко се спуска да го спасява, но в паниката си то хваща за гърлото бъдещия поет и по този начин и двамата бавно, но сигурно започват да потъват. Битката с природата е спечелена на косъм от младите представители на човечеството с помощта на местните рибари, но белегът от близостта на смъртта остава завинаги: „лудото момче" става тъжно и меланхолично, а „от тъгата до поезията има само една крачка" (Йорданов, 2023: 38).

Случката е етиологичен разказ за раждането на поета. Усвоеният общ „странен език" обаче вдъхновява извънредно много творчески пространства извън поезията. Многообразието на творчеството на Н. Йорданов налага йерархизация, при извършването на която се оказва, че той е популярен преди всичко като **поет и певец и чак след това като драматург, документалист, мемоарист и т.н.** И не че литературният принос се измерва „на килограм", на база броя отделни литературни продукти, които даден род или жанр е организирал, но съм длъжен да отбележа, че поетическите му сборници вече наближават петдесет – много повече от пиесите например, които са „едва" 23.

[1] Припомням, че едно от седемте „с"-та, които според Вл. Гаджев определят феномена „Златният Орфей", е именно sea – „море" (Гаджев, 2011: 9 и сл.).

[2] Цитираните в беседата песни на Н. Йорданов са по изданието **Йорданов, Недялко. Всички мои песни. София: Труд и право, 2002**.

Fundamental to the monolithic nature of the estrada style was the trinity or quaternity of composition, text, arrangement (often the work of the composer) and performance. This system functioned as a law, and any deviations from it inevitably became "sensations" or "scandals" (see Петров, 2009). Bulgarian bards, whose isolation had been motivated by the hypothetical artistic defectiveness and unprofessionalism of their songs, were considered such deviations. However, although "alliterative" (Стателова, 2019: 156–158), some of them gained popularity by passing through the demanding song filter that denied them access to awards but not the right to exist. Of note here are the names of Mihail Belchev, Grisha Trifonov, but especially the most significant Bulgarian bard, Nedyalko Yordanov, who is the subject of the current talk. Before I proceed to review the poet's songwriting, let me focus on the music part Yordanov's biography.

Nedyalko Asenov Yordanov was born in 1940 in the Black Sea port city of Burgas, which is located twenty kilometers from Sunny Beach – the place where *The Golden Orpheus* originated. The proximity of the Black Sea influenced the development not only of the festival[1], but also of the future author. In one of his poems, which became a popular song via the voice of Panayot Panayotov (music by K. Tashev, arrangement by A. Dragnev), N. Yordanov reveals that the lyrical self is: „the boy who talks to the sea in some strange language".[2]

Reconstructing the autobiographical grounds behind one of the most popular seaside estrada hits is a particularly productive venture, because, it turns out, the sea is actually the reason the boy became a poet. In his autobiography, *Zhitie i stradania...* [Life and Passion...], the N. Yordanov tells the story of his first encounter with death – an accident, that "turned my life around, changed my character, and made me a poet." This metamorphosis was caused by a risky childhood adventure; risky, of course, in the words of the 83-year-old writer. Looking back to his childhood, N. Yordanov takes us a full 70 years in the past to show us Nedyalko as he was then, a 13-year-old who walked into the Black Sea with his adventurous friends during a groundswell. The expected happens: one of the children starts to drown, Nedyalko rushes to rescue him, but in his panic the other child grabs the future poet by the throat, and thus both slowly start sinking. The young boys win the battle with nature by a hair's breadth, with the help of local fishermen, but the scar of the near-death experience remains forever: "the mad boy" becomes sad and melancholic, and "there is only one step from sadness to poetry" (Йорданов, 2023: 38).

The incident is an etiological account of the birth of the poet. However, the acquired general "strange language" has inspired an extraordinary number of creative spaces outside poetry. The diversity of N. Yordanov's works requires a hierarchical classification, through which it becomes obvious that he is popular first of all as a **poet and singer, and only then as a playwright, documentarist, memoirist, etc.** It is not to say that literary contribution is measured by the pound, based on the amount of separate literary products a given genre or subgenre has put forward, but I am obliged to note that the number of his poetry collections is now approaching 50 – far more than his plays, for example, which are "barely" 23.

[1] Keep in mind that one of the seven „s", which according to Vl. Gadzhev defines the phenomenon of *The Golden Orpheus* is precisely sea (Гаджев, 2011: 9).

[2] All the quoted songs of N. Yordanov are based on the publication Yordanov, Nedyalko. *Vsichki moi pesni* [All my songs] (see Йорданов, 2002).

Не всяка от стихосбирките е изпълнена с нови стихове, но самата честота на издаването – 49 на брой за последните 60 години – ни разкрива, че поетическото амплоа е удобно за Н. Йорданов. Изповедта му, че „сцената е моят дом" от едноименната песен стихотворение е нещо повече от обяснение в любов към театъра, където работи повече от 30 години (в Бургас, а по-късно – в София). То е и признание за удоволствието от публичната изява. Едновременният афинитет към поетическо слово и масова популярност се засрещат в текстовете на Н. Йорданов, които той създава като песни.

Творческият процес на музиканта се различава от същия при поета. Ако последният е някак присъщ, идващ отвътре, „отключен" от инициацията в Черно море, то появата на музиканта е напълно непровокирана. Мистериозният генезис отново отвежда до ученическите години на Н. Йорданов, който си спомня как на път за вкъщи чул радиомелодия през един отворен прозорец, а по-късно осъзнал не само, че си я спомня до съвършенство, но може да я възстанови с ноти. „И се оказа, че слушам с ноти. Така започнах да съчинявам песничките си по-късно" (Йорданов, 2023: 136). Нотите са знакова система от втори ред, предназначени да дешифрират кода на източника, трансферирайки първичното слухово възприятие във вторично зрително (срв. Барт, 1991: 48 – 49). Едновременното случване-наслагване на двете разноредни системи предполага метафора от типа „виждам музика" – явление, познато като синестезия.

Опониращо на автоценностната синестетична теза е подозрителното снизхождение на Н. Йорданов към собствените „песни", които самият той поставя в кавички, защото не смята, че „те са песни в истинския, професионалния смисъл на тази дума" (Йорданов, 2023: 136). Вероятно би било интересно разяснението, което поетът така и не дава, кои за него са „истинските" песни и защо неговите се оказват различни от тях; аз имам предположение, разбира се. Надали единствено скромността води Н. Йорданов към подобна драстична оценка: всъщност **проблемът е не толкова естетически, както бардът твърди, колкото социокултурен**. Така например „Някога, някога" е по спомена на автора си първата му „по-сериозна" изява в сферата на музиката. Тя датира от 1966 г. и е органически свързана с голямата любов на Н. Йорданов – актрисата Ивана Джеджева, станала негова съпруга три години по-късно; Ивана е такава и до днес. Песента е посветена на нея и следователно е прекрасна:

Весели есенни кестени блеснали ръсеха светли следи.
Златни, квадратни, невероятни – изгряваха вредом звезди.

Безспорните поетологически качества на тази първа „песен" обаче трудно може да съперничат на мистичното обаяние на спечелилата Първа награда на второто издание на „Златният Орфей" през същата година „Делфините" (м. Д. Вълчев, т. Д. Керелезов, ар. Д. Таралежков, изп. Й. Христова)[1]. Ето една песен в предполагаемия „професионален смисъл", с чиито параметри самоукият Н. Йорданов, пишещ ноти с буквените им транскрипции върху листове от тетрадка, чиито редове му служат за петолиния, отказва да се сравни. **Изгряването на певеца Н. Йорданов съвпада с възхода и официализацията на естрадния жанр у нас**, родил по това време безпрецедентни и могъщи композиции; сравнението наистина е безпредметно – четирима професионалисти побеждават самотника дилетант.

По-късно, след демократичните промени в България от 10 ноември 1989 г., когато естрадният стил започва да се разпада и умира, Н. Йорданов все пак решава да даде шанс на песенното си творчество.

[1] Данните за награди тук и надолу са цитирани по книгата на Г. Генов „Тайните на естрадата..." (Вж. Генов, 2007: 274 и сл.).

Not every collection is filled with new poems, but the sheer frequency of publication – 49 in the last 60 years – tells us that N. Yordanov feels comfortable in the poetic craft. His confession that "the stage is my home", from the song-poem of the same name, is more than an explanation of his love for the theatre, where he worked for more than 30 years (in Burgas, and later in Sofia). It is also an acknowledgement of the pleasure of performing in front of an audience. The simultaneous affinity for the poetic word and mass popularity meet up in N. Yordanov's lyrics.

The musician's creative process differs from that of the poet's. If the latter is somehow inherent, coming from within, unleashed by the baptism in the Black Sea, the emergence of the musician is completely unprovoked. The mysterious genesis brings us again to N. Yordanov's childhood, when he recalls how on his way home from school he heard, through an open window, a melody on the radio which, he later realized, he could not only remember to perfection, but he could also write it down in notes. "And it turns out I can listen in notes. This is how I later began to compose my songs" (Йорданов, 2023: 136). Notes are a second-order sign system designed to decipher the source code, transferring primary auditory perception into secondary visual perception (cf. Барт, 1991: 48–49). The simultaneous overlay of the two disparate systems suggests the "I see music" metaphor – a phenomenon known as synesthesia.

Counter to the synaesthetic thesis is the suspicion with which N. Yordanov referred to his own "songs", which he himself puts in quotation marks because he does not think "they are songs in the true, professional sense of the word" (Йорданов, 2023: 136). Perhaps it would be interesting if the poet could explain, which he never did, what he considered 'real' songs, and why his songs turned out to be different from the real ones. Naturally, I have a theory. It is hardly possible that modesty alone led N. Yordanov to such a drastic view. In fact, **the problem is not so much aesthetic, as the bard claims, as socio-cultural**. For example, *Nyakoga, nyakoga* [Once Upon a Time] is, according to the author's memory, his first "more serious" appearance in the field of music. It dates back to 1966 and is organically linked to N. Yordanov's big love – the actress Ivana Dzhedzheva, who became his wife three years later, and still is to this day. The song is dedicated to her and as such it is wonderful:

> *Cheerful autumn chestnuts glistened drizzling bright specs.*
> *Golden, square and fair – shining stars everywhere.*

The undeniable poetic qualities of this first "song", however, can hardly rival the mystical charm of *Delfinite* [Dolphins] (music – D. Valchev, lyrics – D. Kerelezov, arrangement – D. Taralezhkov, performed by Y. Hristova), which won First Prize at the second edition of *The Golden Orpheus* in the same year[1]. Here is a song written in the supposedly "professional manner". However, N. Yordanov, the self-taught musician, who writes notes with their alphabetic transcriptions on pages from a notebook whose lines serve him as a pentoline, refuses to be judged by these criteria. **The rise of N. Yordanov, the singer, coincides with the rise and institutionalisation of the estrada genre in Bulgaria**, which gave birth to unprecedented and powerful compositions at that time; the comparison is really pointless – four professionals beat the self-taught dilettante.

Later, after the democratic changes in Bulgaria after the 10th of November 1989, when estrada began to disintegrate, and perished, N. Yordanov still decided to give his song-writing a chance.

[1] Award data here and below are quoted from G. Genov's *Taynite na estradata...* [*The Secrets of Estrada*...] (see Генов, 2007: 274).

През 2010 г. той издава пет диска с 89 авторски песни, придружени от песнопойка с включените текстове. (Дисковете всъщност са шест, но последният включва песни по стихове на Христо Фотев.) Този е най-големият жест на поета към онези от неговите творби, които са имали (не)щастието да са алтернативни по времето на социалистическия режим. Но компилацията не е единственият подобен жест – още през 1998 г. Н. Йорданов събира песните си, лирични и сатирични (по логиката на авторовата двудялба), под заглавието „118 песни“ (изд. „Труд и право“)[1]. В предговора към книгата Н. Йорданов отчита само две липси от „събраните“ си песни: тези, които са писани специално за театрални пиеси, но и **„немалко шлагери, чиято художествена стойност не ме задоволява“** (Йорданов, 1998: 5). Един от липсващите шлагери е „Закъсняла серенада“ (м. и ар. Н. Андреев, т. Н. Йорданов, изп. Б. Киров), който печели Първа награда на „Златният Орфей“ за 1975 г., навярно най-силната година на конкурса:

Познаваме се с тебе вече наизуст,
живеем с теб в най-малкия свещен съюз.
Дори да бъда лош, ти пак си с мен добра,
любима и жена, почти сестра.

Стойностна или не, песента е отличена от официалния орган на „хубавата“ българска музика, и то с Първа награда. Само още два пъти Н. Йорданов печели „Златният Орфей“ – Трета награда през 1973 г. с „Надежда“ (м. Ат. Косев, т. Н. Йорданов, ар. Р. Попов, изп. Б. Гуджунов) и Голяма награда през 1993 г. с „Посвещение“ (м. Х. Агасян, т. Н. Йорданов, ар. Кр. Гюлмезов, изп. Д. Неделчев). Надали е съвпадение това, че и първият успех на барда на песенния конкурс – „Надежда“, не е включен в „събраните“ му песни. Двата случая показват, че Н. Йорданов не се доверява на социалистическия шлагерен филтър и приоритизира някаква своя, лична естетика. Немалко дързост се изисква за подобен ход; още повече, че се върши от един убеден непрофесионалист. И така, Н. Йорданов е отличен три пъти на „Златният Орфей“, но при подбора чак последният текст е излъчен като истински свой; не е случаен и фактът, че въпросният текст, „Посвещение“, е написан през 1993 г., когато и политическата, и творческата обстановка са много различни.

През 1997 г. Н. Йорданов печели награда за цялостно творчество на „Златният Орфей“. Наградите за цялостен принос са въведени през 1995 г. и се връчват паралелно с песенните. Функцията им е идентификационна: преброяване на „своите“, на оцелелите „парченца“ от разпиляващото се социалистическо музикално наследство; поредният сигнал за наближаваща смърт, която в края на краищата сполетява могъщия форум през 1999 г. Всяка година до тогава обаче конкурсът отличава трима заслужили – един композитор, един изпълнител и един поет. През 1997 г. статуетката печелят Недялко Йорданов, певицата Маргарита Хранова и композиторът Борис Карадимчев. Естествено, Н. Йорданов печели единствено като поет – за официалната българска естрадна музика той никога не е бил нито композитор, нито изпълнител. През 1997 г. обаче бардът, след като приема статуетката си от М. Белчев, изнася от престижната сцена на „Орфея“ „голям рецитал“, който впоследствие е инвариантен за гастролите из цялата страна (Йорданов, 2023: 345). На една от песните, прозвучали тогава, ще обърна специално внимание, защото експлицира и композиторския талант на барда, съчетан, както винаги, със силен текст.

[1] Книгата е преиздадена на няколко пъти след това (2002, 2005), но с ново заглавие, корици и без предговор.

In 2010 he released five CDs of 89 original songs, accompanied by a songbook with the lyrics included. (There are actually six CDs, but the last one includes songs based on Hristo Fotev's poems.) This is the poet's greatest gesture to those of his works that had the (mis)fortune to be considered alternative during the socialist regime. But the compilation is not the only such gesture – back in 1998 N. Yordanov collected his songs, lyrical and satirical (according to the logic of the author's bipartition), under the title *118 pesni* [118 songs] (published by *Trud i parvo* [Labor and Rights Publishers])[1]. In the preface to the book N. Yordanov reports only two songs missing from his "collection": those written specifically for the theatre, but also **"without a few songs whose artistic value does not satisfy me"** (Йорданов, 1998: 5). One of the missing songs is *Zakasnyala serenada* [Late Serenade] (music and arrangement by N. Andreev, lyrics – N. Yordanov, performed by B. Kirov), which won First Prize at the *The Golden Orpheus* in 1975, arguably the competition's strongest year:

You and I already know each other well,
we live together in the smallest sacred union.
Even if I'm bad, to me you don't yell,
beloved wife, almost a sister.

Valuable or not, the song was awarded by the official institution of "good" Bulgarian music with the First Prize. Only twice more N. Yordanov won *The Golden Orpheus* prize – Third Prize in 1973 with *Nadezhda* [Hope] (music by At. Kosev, lyrics by N. Yordanov, arrangement by R. Popov, sung by B. Gudzhunov) and Grand Prize in 1993 with *Posveshtenie* [Dedication] (music – H. Agasyan, lyrics – N. Yordanov, arrangement – Kr. Gyulmezov, performed by D. Nedelchev). It is hardly a coincidence that the bard's first success at the song contest, *Nadezhda* [Hope], was not included in his collection of songs. Both cases show that N. Yordanov did not trust the socialist song filter and prioritized his personal aesthetics. It took a lot of nerve to make such a move; all the more so when it was done by an absolute layman. And so N. Yordanov had been honored three times at *The Golden Orpheus*, but in the selection process only the last text was truly his own; it is no coincidence that the text in question *Posveshtenie* [Dedication] was written in 1993, when both the political and the creative situation were very different.

In 1997 N. Yordanov won the Lifetime Achievement Award of the *The Golden Orpheus*. The Lifetime Achievement Award was introduced in 1995 and was presented alongside the Song Awards. Its function was identificational: to count "their own", the surviving "pieces" of the scattered socialist musical heritage; another signal of the looming death, which eventually befell the mighty forum in 1999. Every year until then, the competition honours three deserving artists – one composer, one performer and one poet. In 1997 the statuette was won by Nedyalko Yordanov, the singer Margarita Hranova and the composer Boris Karadimchev. Naturally, N. Yordanov won only as a lyricist because according to the official Bulgarian estrada music, he was neither a composer nor a performer. In 1997, however, after accepting his statuette from M. Belchev, the bard had "a grand recital" at the prestigious stage of *The Golden Orpheus.* The programme was subsequently invariant to tours around the country (Йорданов, 2023: 345). I will pay special attention to one of the songs performed then, because it also explicates the bard's talent to compose, combined, as always, with strong lyrics.

[1] The book has been reprinted several times since then (2002, 2005), but with a new title, covers and no preface.

„Полковник Стоянов“ е най-известната от т.нар. сатирични песни на бургазлията, а може би и най-популярната му песен въобще[1]. Тя крие немалко лиризъм въпреки грубия си сюжет и циничната заигравка с Шекспир. Полковник Стоянов е „офицер от запаса след пенсионния стаж“ – служба, която е престижна в контекста на социалистическия режим. Демокрацията от 10 ноември отнема всичко на полковника – уважението на обществото, финансовата обезпеченост и – най-вече – любовта на живота му. Съпругата му Жулиета за разлика от мъжа си успява да се адаптира към порядките на новото време, защото „работи с компютър“ и „владее английски език“; Жулиета е „способна“ всяка вечер да ходи при своя „Ромео“ (климакс в инверсията на Шекспировия модел), когато полковник Стоянов решава да накаже по своему, след като провежда неуспешна физическа саморазправа с охраната на вилата на „Ромео“ в богаташкия софийски квартал „Бояна“:

> *Да, животът изсмя ми се с грубата своя гримаса!*
>
> *Не ми пука, си казах тогава, за този живот.*
>
> *И от кръчмата взех капитан Димитров от запаса – бивш сапьор и приятел от минноподривния взвод.*
>
> *Вечерта пропълзяхме на четири крака, пияни.*
>
> *Заредихме тротил – по кило на всяко кьоше, и взривихме четворно омразната вила в Бояна вкупом с три „Мерцедес“-а, два джипа и бяло „Порше“.*

Деструкцията на топоса на греха е демиургичен акт с есхатологичен фундамент, познат от старозаветните сказания за Всемирния потоп и за Лот. Темпоралната и пространствена транспозиция на древните демонични измерения върху картата на съвременна България, от една страна, пародира известното клише, описващо родното като „райска градина“[2], но от друга – загатва за неунищожимостта на греха. Белезите на злото са утаени в образите на ексцесната материална заможност: защо са му на „Ромео“ *шест* скъпи коли? Изражданието на свободата в морално и гражданско беззаконие вгорчава насмешливия свят на сатиричните песни на барда. И най-страшното е, че **най-много от всички страда малкият човек**, каквито са полковник Стоянов и капитан Димитров. Праведникът (в библейския смисъл на Ной и Лот) е въвлечен по неволя в престъпния свят, измъкнат е с принуда от правилното живеене, а всеки опит да възстанови изгубения порядък е неизменно неуспешен. Ето, и полковник Стоянов попада в затвора заедно със съучастника си капитан Димитров, но понася присъдата си с почти мазохистична готовност.

---

[1] За отбелязване е, че песента не е изцяло оригинална, а е по-скоро българска версия на руския шлагер „Поручик Галицин“, записана за пръв път през 1977 г. от А. Северни; най-популярното изпълнение принадлежи на Ал. Малинин (1995). Устното битие на песента е доста по-старо от записите ѝ и се свързва с историческия военен романс, създаден от майор Георги Гончаренко на база реално съществуващи офицери от Бялата гвардия, които той среща през 1919 г. (Мариянска, 2019). Сравнителният анализ между руската версия и българската, без да претендира за изчерпателност, показва, че иновациите (алтернациите), внесени в сюжета на песента от Н. Йорданов, са по-значими от заемките, от които заслужава да бъде изтъкната само една: директното императивно обръщение на лирическия говорител към своите герои поручик Галицин (полковник Стоянов) и корнет Оболенски (капитан Димитров). В музикален аспект двете версии кореспондират по-плътно, но оркестрацията при Н. Йорданов е по-богата, особено що се отнася до брасбенда.

[2] Не само в „Полковник Стоянов“ Н. Йорданов си позволява ирония спрямо постулата за утопичната българска страна. В „Госпожице любов!“ той пародира стихотворението „България“ на своя учител – комунистическия поет Г. Джагаров (Вж. Йорданов, 2023: 61 – 63, 145), започващо с възхвала на онази „земя като една човешка длан“. В стиха на барда отмъстването е прицелено в опорочаването на красотата, в моралната проституция: „земя като един креват“.

Polkovnik Stoyanov [Colonel Stoyanov] is the most famous of the satirical songs of this man from Burgas, and perhaps his most popular song in general[1]. It conceals quite a bit of lyricism despite its crude plot and cynical play on Shakespeare's drama. Colonel Stoyanov is a "post-retirement reserve officer", a prestigious position in the context of the socialist regime. Democracy since November 10th has taken everything away from the colonel – he is not respected, he has no financial security and – above all – the love of his life has left him. His wife Juliet, unlike her husband, managed to adapt to the new order of the times because she "works with a computer" and "knows English"; Juliet is "able" to go every night to her "Romeo" (a climax in the inverted version of Shakespeare's plot), whom Colonel Stoyanov decides to punish in his own way after conducting an unsuccessful physical altercation with the guards at "Romeo's" villa in the wealthy Sofia district of Boyana:

> *True, life laughed at me with its brutal grimace!*
> *I do not care for this life I crooned.*
> *And from the pub I took Captain Dimitrov from the reserve – a former sapper and a friend from the mining platoon.*
> *In the evening drunk on all fours we crawled.*
> *We loaded up with TNT – a kilo's worth of force destroyed the hated Boyana villa he could afford together with three Mercedes, two jeeps and a white Porsche.*

The destruction of the topos of sin is a demiurgic act with an eschatological foundation known from the Old Testament tales of the Deluge and Lot. The temporal and spatial transposition of the ancient demonic spaces on the map of contemporary Bulgaria, on the one hand, parodies the famous cliché that describes the country as a "Garden of Eden"[2], but on the other – hints at the indestructibility of sin. The signs of evil are concealed in images of exuberant material wealth: why does Romeo have *six* expensive cars? The decay of freedom into moral and social injustice makes the satiric songs of the bard bitter. And the most terrible thing is that **the little men**, such as Colonel Stoyanov and Captain Dimitrov, **suffer the most**. The righteous man (in the biblical sense of Noah and Lot) is dragged involuntarily into the criminal world, forced out of righteous living, and every attempt to restore the lost order is invariably unsuccessful. Here, too, Colonel Stoyanov finds himself imprisoned along with his accomplice, Captain Dimitrov, but endures his sentence with an almost masochistic willingness.

[1] It should be noted that the song is not entirely original, but rather a Bulgarian version of the Russian song *Poruchik Galitsin* [Lieutenant Galitsyn], first recorded in 1977 by A. Severni; the most popular performance belongs to Al. Malinin (1995). The oral history of the song is much older than its recordings, and is associated with the historical military romance created by Major Georgi Goncharenko based on real-life White Guard officers he met in 1919 (Мариянска, 2019). The comparative analysis between the Russian version and the Bulgarian version, without claiming to be exhaustive, shows that the innovations (alternations) introduced into the plot of the song by N. Yordanov are more significant than the borrowings, of which only one deserves to be singled out: the direct imperative address of the lyric speaker to his heroes, Lieutenant Galitsyn (Colonel Stoyanov) and Cornet Obolensky (Captain Dimitrov). Musically, the two versions correspond more closely, but the arrangement in N. Yordanov's orchestration is richer, especially in regards to the brass band.

[2] Not only in *Polkovnik Stoyanov* [Colonel Stoyanov] does N. Yordanov allow himself irony towards the postulate of the utopian Bulgarian state. In *Gospozhitse lyubov!* [Miss Love!] he parodies the poem *Bulgaria* by his teacher – the communist poet G. Dzhagarov (see Йорданов, 2023: 61–63, 145), – beginning with praise of that "land like a human palm". In the bard's verse, the displacement is aimed at the defacement of beauty, at moral prostitution: 'a land like a bed'.

Защото затворът всъщност се оказва по-либерална хетеротопия от „свободния" свят; парадоксът е показателен за оценката на Н. Йорданов за българското време, известно като Преход[1], като акцентът неизменно пада върху неправомерната аксиологическа субституция и проблема за вината:

> *тъй е в днешния свят – един ходи свободен и конците държи, а пък друг вместо него в затвора лежи* („Изповед на един крадец").

„Полковник Стоянов" притежава свой собствен чар: този на самобитността. Творческата автаркия този път обаче е родила блестяща композиция и прекрасен аранжимент – особено що се отнася до перкусиите и брасбенда, пародиращи неуместния за времето военен код на честта, скърбящи за отсъстващото българско „бушидо".

Песента не отстъпва с нищо на „официалните" шлагери и все пак не е един от тях. Макар и с особен статут, „Полковник Стоянов" е любима на публиката и тъкмо затова Н. Йорданов я пее като заключителна на своите концерти. Изключение прави последният – от март 2024 г., – на който бардът излиза с актуализиран репертоар, извлечен преди всичко из новата му стихосбирка „Не ми се тръгва..." (2024). Творецът е напълно сам на широката сцена на театър „Сълза и смях", обграден само от книгите си и листовете, пълни със спомени. Интимно-приватният мизансцен допринася към цялостното меланхолично послание на моноспектакъла.

На рецитала от март го няма дори неизменния досега акомпаньор на Н. Йорданов и негов дългогодишен партньор в музиката и театъра – **композитора виртуоз Хайгашод Агасян**. На таланта на Хайго, както приятелите наричат жизнерадостния арменец, Н. Йорданов дължи успеха на някои от най-големите шлагери по свой текст, като например „Не остарявай, любов" и „Посвещение", за които вече стана дума. Говорейки за партньори[2], няма как да не отбележа и **композитора Константин Ташев**, сътрудничил при записите на единствените две дългосвиреща плочи на барда. И двата записа са от 1986 г., но докато всички песни от *„Не остарявай, любов!* Поезия и музика от Недялко Йорданов" (ВТА 11801) са написани и изпълнени от автора, то в „Сцената е моят дом" (ВТА 11802) Н. Йорданов разполага с коизпълнители, между които са съпругата му ИВ. Джеджева, приятелите Тодор Колев, Сава Пиперов и др.

Недялко Йорданов днес (2024 г.) е на 84 години и е много активен във „Фейсбук". Всеки ден публикува по нещо: притча, спомен, размишление; почти винаги казаното в проза е придружено от едно стихотворение. Понякога пее, записал себе си на видеокамера. Публикациите му са запазени за тъмните часове на нощта: след или около полунощ, когато „не можеш повече да заспиш" и вместо това мислиш „за малкия човек в голямата Вселена"[3]. Красив и поетичен е адресът му към аудиторията – „скъпи приятели", – издаващ професионалния навик/език на артиста; доказващ, че все още „старата тръпка пълзи".

---

[1] Според онлайн Речника на българския език „Преход" (в този си смисъл) значи „период на радикални социалнополитически и икономически промени у нас и в други източноевропейски страни от 1989 г. насам, свързани с установяването на нова, различна от предишната, форма на държавнополитическо устройство на обществото, свързана с демократично управление и пазарна икономика" (https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/Преход/).

[2] Самият Н. Йорданов се шегува по повод на помощниците си, че „аз също не съм поет с китара: аз съм поет с китарист, поет с пианист", сочейки Х. Агасян на моноспектакъла си „Още съм ме има, още съм жив" (2015).

[3] Вж. https://www.facebook.com/share/p/EgsxEdnS3fa58iEE/ (17.04.2024 г.).

For, prison actually turns out to be a more liberal heterotopia than the "free" world; this paradox is indicative of Yordanov's assessment of the Bulgarian period known as Transition[1], with the emphasis falling on the wrongful axiological substitution and the problem of guilt:

> *so it is in today's world – one pulls the strings and walks free,*
> *while another pays the fee (Izpoved na edin kradets [Confession of a Thief]).*

Polkovnik Stoyanov [Colonel Stoyanov] has its own charm – that of self sufficiency. This time, however, creative autarky has given birth to a brilliant composition and a wonderful arrangement – especially as far as the percussion and brass section are concerned, parodying the military code of honour, inappropriate for the time; mourning the absence of the Bulgarian "bushido".

The song is not inferior to the "official" hits and yet it is not one of them. Although it has a special status, *Polkovnik Stoyanov* [Colonel Stoyanov] is a favourite of the public and that is why N. Yordanov sings it as the closing song at his concerts. The exception is the last concert – in March 2024 – at which the bard presents the audience with an updated repertoire, drawn primarily from his new book of poems *Ne mi se tragva...* (2024) [I don't Feel Like Leaving...]. The artist is completely alone on the wide stage of the *Tears and Laughter Theatre*, surrounded only by his books and pages full of memories. The intimate and private mise-en-scene adds to the overall melancholic message of the one-man show.

At the March recital, even the **virtuoso composer Haigashod Agasyan**, N. Yordanov's constant accompanist and long-time partner in music and theatre was absent. To the talent of Heigo, as friends call him, N. Yordanov owes the success of some of the greatest hits based on his lyrics, such as *Ne ostaryavay, lyubov* [Do not grow old, love] and *Posveshtenie* [Dedication], which have already been mentioned. Speaking of partners[2], I will not overlook the **composer Konstantin Tashev**, who collaborated with N. Yordanov in the recording of the bard's only two long-playing records. Both recordings date back to1986, but while all the songs on „*Ne ostaryavay, lyubov*! *Poezia i muzika ot Nedyalko Yordanov* [Do not grow old, love! Poetry and Music by Nedyalko Yordanov] (BTA 11801) were written and performed by the author, in *Stsenata e moyat dom* [The Stage is My Home] (BTA 11802) N. Yordanov performed with partners, among which was his wife Iv. Dzhedzheva, his friends Todor Kolev, Sava Piperov and others.

Nedyalko Yordanov today (2024) is 84 years old and very active on Facebook. Every day he posts something: a parable, a memory, a reflection; what he says in prose is almost always accompanied by a poem. Sometimes he sings, recording himself on a video. His publications are reserved for the small hours of the night: after or around midnight, when "you can't fall asleep anymore" and instead think "about the small man in the big universe"[3]. His address to the audience is beautiful and poetic – "dear friends" – betraying the professional language of the artist; proving that "the old thrill still creeps".

---

[1] According to the online Dictionary of the Bulgarian Language, "Transition" (in this sense) means "a period of radical socio-political and economic changes in this country and other Eastern European countries since 1989, associated with the establishment of a new, different from the previous, form of state-political organization of society, associated with democratic governance and market economy" (https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/Преход/)

[2] N. Yordanov jokes about his assistants "I'm not a poet with a guitar either. I am a poet with a guitarist, a poet with a pianist" pointing at H. Agasyan at the recital *Oshte me ima, oshte sam zhiv* (2015) [I am still there, I am still alive].

[3] See https://www.facebook.com/share/p/EgsxEdnS3fa58iEE/ (Last accessed: 17.04.2024).

Цитатът е от стихотворението „Не ми се тръгва...“, отпечатано в едноименната стихосбирка. Не знам къде са „далечните земи“ (цит. по най-новата песен на барда „Душата ми вземи“), за където не му се тръгва на Н. Йорданов, нито пред кого обещава с молитвен глас, че „ще се опитам... Ще пея... Още... Но само тук“. Но ми се иска обещанията на барда да се сбъднат. Смъртта и старостта, изразени в множество мълчаливи многоточия, витаят в последната стихосбирка на Н. Йорданов, но мъдрото приемане на неизбежното блокира тягостната меланхолия в полза на един все пак ведър поглед към бъдещето. Бъдеще, в което, надявам се, още дълго време ще четем, слушаме и гледаме на сцената (или пък във „Фейсбук“) големия творец Недялко Йорданов.

References / Цитирана литература

Барт, 1991: Барт, Р. *Въображението на знака. Есета.* София: Народна култура, 1991.

Гаджев, 2011: Гаджев, В. *Седемте изкушения на Златния Орфей*. София: Изток-Запад, 2011.

Генов, 2007: Генов, Г. *Тайните на естрадата: Истината за „Златният Орфей“*. София: Ню медиа груп, 2007.

Йорданов, 1998: Йорданов, Н. Няколко думи за моите песни. – Йорданов, Недялко. *118 песни.* София: Труд и право, 1998.

Йорданов, 2002: Йорданов, Н. *Всички мои песни*. София: Труд и право, 2002.

Йорданов, 2023: Йорданов, Н. *Житие и страдания грешнаго Недялко*. София: Милениум, 2023.

Мариянска, 2019: Мариянска, Е. *Авторът на песента „Поручик Галицин“ се самоубил.* (https://impressio.dir.bg/noti/avtorat-na-pesenta-poruchik-galitsin-se-samoubil).

Петров, 2009: Петров, М. *Българската естрада – скандали, сензации*. София: Интермедиа, 2009.

Стателова, 2019: Стателова, Р. *Естрада и социализъм: проблясъци*. София: Рива, 2019.

The quote is from the poem *Ne mi se tragva...* [I don't Feel Like Leaving...], published in the poetry collection of the same name. I don't know where the "distant lands" are (quoted from the bard's latest song *Dushata mi vzemi* [Take my Soul]), where he does not feel like leaving for, nor do I know to whom he sent this prayer: "I will try... I will sing... More... But only here". But I wish the bard's promises had come true. Death and old age, expressed in a multitude of silent ellipses, linger in N. Yordanov's latest collection of poems, but a wise acknowledgement of the inevitable blocks out the heavy melancholy in favour of a still hopeful look to the future. A future in which, I hope, we will be reading, listening and watching the great artist Nedyalko Yordanov on stage (or on Facebook) for a long time to come.



Недялко Йорданов с Ивана Джеджева.
Nedyalko Yordanov with Ivana Dzhedzheva.



Плакат на българския игрален филм „Спомен за близначката“ (1976)

Poster of the Bulgarian feature film “Memory of the Twin” (1976)



Светлин Русев, портрет на К. Павлов

Svetlin Rusev, portrait of K. Pavlov



Фрагмент от стихотворение на Иван Теофилов на ул. „Съборна“ в гр. Пловдив

Fragment of a poem by Ivan Teofilov on Saborna Street in Plovdiv.



Снимка от спектакъла „Часовникарят“ на Иван Теофилов / Photo from the performance The Watchmaker by Ivan Teofilov.



Недялко Йорданов и Хайгашод Агасян

N. Yordanov and Haigashod Agasyan

ОПИС НА ИЗТОЧНИЦИТЕ НА ИЛЮСТРАТИВНИ МАТЕРИАЛИ / REFERENCE LIST FOR IMAGES

Стр. 22

« La source de la fille aux jambes blanches », bande dessinée, auteure Pena Ganeva, « Tchuden sviat » [Le monde des merveilles], № 22, 1940 / „Изворът на Белоногата“, комикс, автор Пена Ганева, „Чуден свят“, бр. 22, 1940 г. <https://www.diaskop-comics.com> (24.05.2025).

Стр. 48

Portrait d'Ivo Dolya, peintre Nikola Petrov. Dans: Slaveïkov, Pentcho, « À l'île des Bienheureux », 1910. / Портрет на Иво Доля, художник Никола Петров. В: П. П. Славейков, „На Острова на блажените“, 1910. <https://liternet.bg/publish4/ppslaveikov/ostrov/index.html> (24.05.2025).

Стр. 50

La maison de Daskalov, Tryavna. Le soleil de mai de Dimitar Ochanetza / Даскаловата къща, Трявна. Майското слънце на Димитър Ошанеца. <https://www.tryavna-museum.eu>.

La maison de Daskalov, Tryavna. Le soleil de juin d'Ivan Botchoukovetza / Даскаловата къща, Трявна. Юнското слънце на Иван Бочуковеца. <https://www.tryavna-museum.eu> (24.05.2025).

Ivan Milev, „Les Noces du Dragon“, 1923 / Иван Милев. „Змейова сватба“, 1923 г. <https://www.facebook.com/IvanMilev1897/photos> (24.05.2025).

Nikola Kojuharov, „Un Dragon m'aime, maman“, 1922 / Никола Кожухаров. „Мене ме, мамо, змей люби“, 1922 г. <https://www.skener.bg/2021/01/12/kartini/nikola-kozhuharov-mene-me-mamo-zmej-lyubi/> (24.05.2025).

Стр. 66

Rajko Aleksiev, Baj Ganjo (caricatura), 1937 / Райко Алексиев, Бай Ганьо (карикатура), 1937 г. В: Павлова, К., Образът на Бай Ганьо в карикатурите от българския хумористично-сатиричен периодичен печат (1895 – 1944). LiterNet, 29.12.2013, № 12 (169).

Стр. 82

Ritratto della principessa Giovanna da giovane (Foto di George Rinehart/Corbis via Getty Images) / Портрет на принцеса Йоанна като млада. Снимка: George Rinehart/Corbis via Getty Images.

Il matrimonio di Giovanna e Zar Boris III, 25 ottobre 1930 presso la Basilica di San Francesco ad Assisi / Сватбата на Йоанна с цар Борис III на 25 октомври в Базиликата „Свети Франциск“ в Асизи, Италия.: foto di A. Bruni, in L'Illustrazione Italiana, Anno LVII, n. 44.

Стр. 84

La Zarina Giovanna, vedova, con il Principe Simeone, l'erede al trono, e la Principessa Maria Luisa ai funerali di Zar Boris III a Sofia nel 1943 (Segreteria di S.A. lo Zar Simeone II) / Овдовялата царица Йоанна с престолонаследника княз Симеон и княгиня Мария Луиза на погребението на цар Борис III в София през 1943 г. (Секретариат на Н.В. Цар Симеон II).

Le macerie lasciate dal bombardamento aereo alleato su Sofia del 14 novembre 1943 tra il Parlamento e la cattedrale di Sant'Alessandro Nevskij (archivio BTA) / Разрушения след въздушните бомбардировки от 14 ноември 1943 г. Сградата на парламента и на катедралата „Св. Александър Невски" (Архив БТА).

Стр. 104

La baita "Ivan Vazov" a Rila / Хижа „Иван Вазов" в Рила. <http://www.bulgarian-mountains.com/Huts/Rila/IvanVazov> (24.05.2025).

Стр. 106

Attilio Brunialti (1869 – 1889) / Атилио Бруниалти (1849 – 1920 г.). Bibliothèque nationale de France, departament Société de Géographie.

Monumento a Ivan Vazov a Roma, scultore Veličko Minekov, 2015 / Паметникът на Иван Вазов в Рим, скулптор Величко Минеков. <https://www.faktibg.com/krashtavat-peshehodna-aleja-v-chest-na-velikija-prof-velichko-minekov/> (24.05.2025).

Alek Popov in Italia, 18.04.2011 / Алек Попов в Италия, 18.04.2011. <https://www.bulgaria-italia.com/bg/news/news/03233.asp> (24.05.2025).

26 maggio 2022 Festival Internazionale di letteratura a Venezia "Incroci di civilta" / 26 май 2022, Международен литературен фестивал „Кръстопътят на цивилизацията". Снимка: личен архив, д-р Ася Асенова.

Стр. 116

Fragment iz Magure, interpretiran kot prizor lova / Фрагмент от Магурата, интерпретиран като ловна сцена. <https://www.marica.bg/na-pat/chudoto-na-balgariq-peshtera-magurata-i-risunkite-ot-prikazkite> (24.05.2025).

Sončni koledar – skalna slika v jami Magura / Слънчев календар – скална рисунка в пещерата Магура. <https://kmeta.bg/novi-izsledvaniya-promenyat-nauchnata-versiya-za-risunkite-v-pesterata-magura> (24.05.2025).

Človeška ribica / Човешка риба. <https://tickets.postojnska-jama.eu/en/albums/90-4/ogled-vivarija-proteus.html> (24.05.2025).

Стр. 128

Burgas, Most ob sončnem vzhodu, 50.–60. leta 20. Stoletja / Бургас, Мостът по изгрев, 50 – 60-те години на 20 век. <https://www.lostbulgaria.com/?s=Бургас&paged=6 > (24.05.2025).

Hristo Fotev / Христо Фотев. <https://www.ploshtadslaveikov.com/burgas-shte-se-pokloni-pred-hristo-fotev/> (24.05.2025).

Стр. 142

Postojnska jama / Пещерата Постойна. <https://www.postojnska-jama.eu/en/attractions-in-the-park/adventure-tours/> (24.05.2025).

Dejan Dinkov – Orfej v predstavi Jerneja Lorencija / Деян Донков – Орфей в спектакъла на Йерней Лоренци. <https://nationaltheatre.bg/bg/predstavlenie/orfei> (24.05.2025).

Kip Orfeja na metro postaji letališča Sofia / Скулптура на Орфей на метростанция Летище София. <https://www.metropolitan.bg/shema/galeriya-virtualna-razxodka/galeriya/liniya-1-snimki/letishhte-sofiya> (24.05.2025).

Perperikon / Перперикон. <http://nasledstvotonanaroda.bg/nature/preotkrii-bulgaria/perperikon/>(24.05.2025).

Стр. 156

Hadżi Dimityr (Dimityr Nikołow Asenow 1840–1868), 1867 r., Instytut Badań Historycznych / Хаджи Димитър (Димитър Николов Асенов 1840 – 1868), 1867 г. Институт за исторически изследвания <https://digilib.nalis.bg/xmlui/handle/nls/14861/> (24.05.2025).

Стр. 162

Pomnik Aleko Konstantinowa, Czarny Wierch (masyw Witosza) / Паметник на Алеко Константинов, Черни връх, Витоша. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Aleko_monument_cherni_vruh.jpg>(24.05.2025).

Pomnik Aleka Konstantinowa w Sofii / Паметник на Алеко Константинов в София. <httpsregistersofia.bgindex.phpview=monument&option=com_monuments&formdata[id]=408&Itemid=140> (24.05.2025).

Krajobraz Starej Płaniny / Старопланински пейзаж. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Stara_P%C5%82anina#/media/Plik:Centralbalkan.jpg> (24.05.2025).

Dom-Pomnik Bułgarskiej Partii Komunistycznej (Buzłudża), źródło / Дом паметник на Българската комунистическа партия на Бузлуджа. <https://bg.wikipedia.org/wiki/Паметник_на_Бузлуджа#/media/Файл:Sunset_and_Buzludza.jpg> (24.05.2025).

Стр. 180

Grupa literacka „Myśl", Narodowe Muzeum Literatury / Литературният кръг „Мисъл", Национален литературен музей. <https://dictionarylit-bg.eu/Пенчо-Петков-Славейков > (24.05.2025).

Стр. 182

Bułgarsko-greckie wesele, fot. Damyan Kehayov / Българо-гръцка сватба, фот. Дамян Кехайов, източник: https://mywed.com/el/Bulgaria-wedding-photographers. <https://mywed.com/el/Bulgaria-wedding-photographers/> (24.05.2025).

Obyczaj picia wody podczas zaślubin, Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny „Od Dunaju do Bałkanu" w Borowie / „Напиване на менците", Междуна-

роден Фолклорен Фестивал „От Дунав до Балкана“, гр. Борово. <https://istoriicvetelina.blogspot.com/2016/12/blog-post_18.html> (24.05.2025).

Taniec (ryczenica) – scena z filmu *Сиромашка радост* na podstawie opowiadań Elina Pelina; reż. Anton Marinowicz, 1958 r. / Надигравane (ръченица) – сцена от филма „Сиромашка радост“ по разкази на Елин Пелин; реж. Антон Маринович, 1958 г. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10156393189164150&set=a.10150090120394150> (24.05.2025).

Goście weselni, fot. Maks Bukovski / Сватбари, фот. Макс Буковски. <https://mywed.com/el/Bulgaria-wedding-photographers/> (24.05.2025).

Стр. 208

Veličko Minekov. Pomník Emilijana Staneva ve Velikém Trnovu, 1987 / Величко Минеков. Паметник на Емилиян Станев във Велико Търново, 1987. Снимка: Михал Фучик, 2023.

Стр. 216

První vydání sbírky Idyly Petka Todorova z roku 1908 s autogramem / Първото издание на „Идилии“ на Петко Тодоров от 1908 г. с автограф. <https://epicenter.bg/article/Mirela-Kostadinova--Petko-Yu--Todorov-se-zheni-za-edinstvenata-si-lyubov/240593/11/105> (24.05.2025).

Стр. 218

Plovdiv dnes: výhled na Mládežnický kopec / Пловдив днес: изглед към Младежки хълм. Снимка: Александра Калесова, 2023.

Dr. Konstantin Jireček, 1874 / Д-р Константин Иречек, 1874. Снимката е от албума *Българските чехи*. *Bulharští Češi. The Bulgarian Czechs*. Тодорова, Г. (идеен проект на изданието). София: Труд, 2020, с. 27.

Nikola Michajlov. Portrét spisovatele Petka Todorova, 1908. / Никола Михайлов. Портрет на писателя Петко Тодоров, 1908. <https://www.skener.bg/wp-content/uploads/2021/01/image-137.png> (25.01.2025).

Domě humoru a satiry, Gabrovo / Дом на хумора и сатирата, Габрово. <https://i0.wp.com/humorhouse.bg/wp-content/uploads/2024/12/411015117_859390906191819_611778451306034273_n.jpg?fit=3840%2C1577.5> (07.01.2025).

Стр. 232

Neofit Rilszki portréja / Портрет на Неофит Рилски. Национален исторически музей. <https://historymuseum.org/pechat-globus-neofit-rilski/> (24.05.2025).

Neofit Rilszki pecsétje / Печатът на Неофит Рилски. Национален исторически музей. <https://historymuseum.org/pechat-globus-neofit-rilski/> (24.05.2025).

Стр. 268

Rilai Szent Iván ereklyéinek visszatérése – Nikola Obrazopisov freskója az Orlica metohban található Szent Péter és Pál-templom előcsarnokában, 1863 / Възвръщане на мощите на св. Йоан Рилски, Стенопис от Никола Образописов в метоха

Орлица, в преддверието на църквата „Св. св. ап. Павел и Петър“, 1863. <https://www.pravoslavieto.com/life/07.01_sv_Ivan_Rilski_moshti.htm> (24.05.2025).

Стр. 270

Az esztergomi érseki bazilika / Базиликата в епископския град Естергом. (Снимка: Wikimedia Commons by Gábor Bejó).

Szent Iván Rilai. Emléktábla október 19., a Bolgár-Magyar Barátság Napja alkalmából, elhelyezve a Szent Szófia-bazilika előcsarnokában / Св. Иван Рилски. Паметна плоча по повод 19 октомври, ден на Българо-Унгарската дружба, поставена в притвора на базиликата „Св. София“. Снимка: Григор Григоров.

Toma Vishanov: Angyal freskó a Szent Lukács remetelakból. (Fotó: Grigor Grigorov) / Тома Вишанов. Стенопис на ангел от постницата св. Лука. Снимка: Григор Григоров.

Toma Vishanov: „Áldást osztó Krisztus” ikon / Тома Вишанов. Икона „Благославящия Христос“. Постоянна иконна изложба: „Банска художествена школа“, град Банско.

A „Festői Bulgária” projekt résztvevői a Szegedi Egyetemről a Rilai kolostor látogatásán / Участници в проекта Живописна България от Сегедския университет на посещение в Рилския манастир. Снимка: личен архив Григор Григоров.

Стр. 284

Ipekböceği yetiştiriciliği, XX. yüzyılın 30'lu yılları / Отглеждане на копринени буби, 30-те години на XX век. <https://www.lostbulgaria.com/?s=буби&cat=0> (24.05.2025).

Стр. 300

Horo (Bulgar halk dansı) Smolare köyü, 1914–1918 yılları / Хоро, село Смоларе, 1914 – 1918 г. <https://www.lostbulgaria.com/?s=хоро> (24.05.2025).

Стр. 316

Şair Zdravko Kisyov / Поетът Здравко Кисьов. <https://dictionarylit-bg.eu/Здравко-Крумов-Кисьов> (24.05.2025).

Стр. 318

Svilengrad, Eski Köprü / Свиленград, Старият мост. <https://www.marica.bg/region/parvomay/svilengrad-s-nagrada-za-stariqt-most> (28.05.2025).

Tütün: Doğu Rodoplar'ın "Yeşil Altını" / Тютюнът, „зеленото злато“ на Източните Родопи <https://agro-journal.com/razsazhdane-na-tyutyun-i-grizhi-po-vreme-na-vegetatsiya/> (24.05.2025).

İpek Böceği Kozaları / Копринени пашкули. <https://www.agriacad.bg/bg/presscenter/news/article/bubarstvoto-v-bylgariq-slavno-minalo-trudno-nastoqshte-i-dobro-bydeshte> (24.05.2025).

Huhla'nın Gizemleri'nin Fahri Köylüsü Ödülü / Наградата „Почетен селянин на Мистериите на Хухла“. <https://www.desant.net/show-news/60440> (24.05.2025).

Стр. 333

Женският пазар в София / The Women's Marketplace in Sofia. Снимка: Силвия Николова.

Стр. 357

Портретна снимка на поета Иван Пейчев / Portrait of Ivan Peychev . <https://dictionarylit-bg.eu/files/photos/-Пейчев.jpg >, Личен архив на поета (24.05.2025).

Стр. 358

Портретна снимка на Любомир Милчев / Portrait of Lyubomir Milchev. <https://bntnews.bg/news/pochina-lyubomir-milchev-dendi-1189774news.html> (24.05.2025).

Портретна снимка на Агоп Мелконян. Снимка от личния архив на Людмила Мелконян / Portrait of Agop Melkonyan. Photo from the personal archive of Lyudmila Melkonyan. <https://dictionarylit-bg.eu/Агоп-Мъгърдич-Мелконян> (24.05.2025).

Национална астрономическа обсерватория Рожен. Метеорологична станция. Снимки: Д. Колев и П. Маркишки / Rozhen. National Astronomical Observatory Rozhen. Meteorological station. Photos: D. Kolev and D. Markishki. <https://nao-rozhen.orggalleriesfr2.html> (24.05.2025).

Несебър. Рибарският кей, 60-те години на XX век / Nessebar. Fisherman's Quay, 1960s. <https://www.lostbulgaria.com/?p=5174>(24.05.2025).

Стр. 375

Автопортрет на Цочо Бояджиев / Self-portrait of Tsocho Boyadzhiev. В: Бояджиев, Ц. Punctum. София: Изток-Запад, 2017.

Стр. 377

Фрагменти от човешко присъствие / Fragments of human presence. В: Бояджиев, Ц. Punctum. София: Изток-Запад, 2017, с. 21.

Избледняващото човешко съществуване / The fading human existence. В: Бояджиев, Ц. Punctum. София: Изток-Запад, 2017, с. 46.

Стр. 391

Актрисата Невена Коканова в ролята на Невена – кадър от българския игрален филм „Спомен за близначката“ (1976). Internet Movie Database. / The actress Nevena Kokanova in the role of Nevena – still from the Bulgarian feature film „Memory of the Twix“ (1976). Internet Movie Database. <https://www.imdb.com/title/tt0267944/mediaviewer/rm820839168/?ref_=tt_ph_1> (24.05.2025).

Стр. 393

„Чуй петела“, 1978, режисьор Стефан Димитров, сценарист Константин Павлов / „Chuj petela“ [Hark to the Cock], 1978, Directed by Stefan Dimitrov, screenwriter Konstantin Pavlov. <https://programata.bg/kino/filmi/chuj-petela/> (24.05.2025).

Стр. 419

Недялко Йорданов с Ивана Джеджева / Nedyalko Yordanov with Ivana Dzhedzheva. <http://www.budnaera.com/202403f/24033433.html> (24.05.2025).

Стр. 420

Плакат на българския игрален филм „Спомен за близначката“ (1976). Народна библиотека „Иван Вазов“ – Пловдив. Дигитална библиотека / Poster of the Bulgarian feature film " Memory of the Twin" (1976). Public library “Ivan Vazov” – Plovdiv. Digital library. <https://digital.libplovdiv.com/bg> (24.05.2025).

Светлин Русев, портрет на К. Павлов / Svetlin Rusev, portrait of K. Pavlov. <https://fakel.bg/храмът-който-никога-няма-да-бъде-освет/>(24.05.2025).

Фрагмент от стихотворение на Иван Теофилов на ул. „Съборна“ в гр. Пловдив. Снимка: Ст. Петрова / Fragment of a poem by Ivan Teofilov on Saborna Street in Plovdiv. Photo by St. Petrova.

Снимка от спектакъла „Часовникарят“ на Иван Теофилов / Photo from the performance The Watchmaker by Ivan Teofilov.; В: Владова, Е. Българската куклена пиеса от модерността до 90-те години на 20-ти век. София, 2009.

Н. Йорданов и Хайгашод Агасян. Концерт на Хайгашод Агасян. Личен архив на Н. Йорданов / N. Yordanov and Haigashod Agasyan. Concert of Haigashod Agasyan. Personal archive of N. Yordanov.

ЖИВОПИСНА БЪЛГАРИЯ
ЛИТЕРАТУРЕН АТЛАС. Том 2

Българска, първо издание

Дизайн и корица: Бисер Дамянов
Предпечатна подготовка: Георги Ташков
Печат и подвързия: Пловдивско университетско издателство

Пловдив, 2025
ISBN 978-619-7768-36-7 (print)
ISBN 978-619-7768-37-4 (online)