

*Жоржета Чолакова*¹

АДАМ МИЦКЕВИЧ И КАРЕЛ ХИНЕК МАЧА ИЛИ ЗА РОМАНТИЧЕСКАТА ТОПИКА НА АКВАТИЧНИТЕ ОТРАЖЕНИЯ

Zhorzheta Cholakova

ADAM MICKIEWICZ AND KAREL HYNEK MÁCHA, OR AQUATIC REFLECTIONS AS A ROMANTIC TOPOS

The article examines aquatic reflections in select poems by Adam Mickiewicz and Karel Hynek Mácha. The representation of aquatic reflections is viewed as a manifestation of the romantic perception of the world and humans as being interrelated. The focus is on two representative poems: Mickiewicz's ballad "Świtez" and Mácha's lyrical-narrative poem "Máj". Both poetic texts deal with aquatic reflections in a lake and this distinguishes them from other texts which represent either mirror reflections or reflections in other water areas. The article further considers instances of narcissism and pancalism in the two poems. In spite of evidence of Mickiewicz's influence over Mácha, the two authors approach aquatic reflections in very different ways. Mickiewicz links them to space as a symbol of historical memory, and in Mácha's poem they are part of the ontological idea of the universum.

Keywords: *Adam Mickiewicz, Karel Hynek Mácha, romanticism, lake, landscape, aquatic reflections, narcissism, pancalism.*

¹ **Жоржета Чолакова** (Zhorzheta Cholakova) – доц. д-р, ръководител на катедра „Славистика“, Филологически факултет, Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, gtcholakova@abv.bg

Статията разглежда акватичните отражения в поезията на Адам Мицкевич и Карел Хинек Маха като проява на една от основните диференциални характеристики на Романтизма, чрез която се проектира неговата концепция за света и за човека и тяхната взаимна обвързаност. Вниманието е фокусирано върху две представителни за двамата поети произведения – баладата „Свитеж“ на Мицкевич и поемата на Маха „Май“. И в двата поетически текста акватичното отражение е локализирано в езеро, което придава допълнително семантично измерение на тази топка, отличаващо я от огледалното отражение, както и от отражението в други водни пространства. В тази перспектива е разгледано специфичното проявление на нарцисизма, както и на панкализма. Въпреки наличието на свидетелства за влиянието на Мицкевич върху Маха езерото и свързаната с него топика на акватичните отражения има при всеки един от тях различна образна функция: при Мицкевич то се явява символно пространство на историческата памет, а при Маха – на онтологичната идея за универсума.

Ключови думи: Адам Мицкевич, Карел Хинек Маха, романтизъм, езеро, пейзаж, акватични отражения, нарцисизъм, панкализъм

Романтическото езеро

За да изрази своята онтологична идея, Романтизмът конструира нови топки² с архетипална универсалност, сред които особено

² Употребяваме понятието „топка“ (τόπος, мн. ч. „тоποι“) в неговото етимологично значение като „общо място“, „обща тематична зона или мотив“, като го разграничаваме по този начин от понятието „топос“, което понякога се употребява със същия този смисъл, а друг път – като синоним на „пространство“. Тази уговорка смятаме за особено важна, независимо че формално погледнато, очертаната образна конфигурация на отражението има пространствено архитектурен характер. Приемаме разбирането на Е. Р. Курциус, който в „Европейската литература и Средновековието“ (1948) определя топиката като комплекс с устойчив общоприет смисъл, припомняйки, че в античната реторика това понятие е означавало общоприетата формула на дискурса (Curtius 1998: 91). Важна е и неговата теза за връзката на топиката с архетипа: „Тяхното [на топиките] изучаване задълбочава нашето разбиране за историята на европейската душа, навлизайки в територията, която отвори психологията на К. Г. Юнг“ (пак там: 95).

активна е топиката на отражението – нейна основна предназначение е да проектира срещата на човека с универсума. Образната конкретизация на тази среща е най-често ситуативна: лирическият субект е сам (пътник, скитник, отлъчен от обществото), който открива въплъщение на представата за универсума в природата. В съответствие с потребността от фигуративна инсценировка на тази среща, която да придаде по-голяма драматична плътност на субективното изживяване, се появяват все по-често такива пейзажни образи, които дори „буквализират“ проблема за отражението на човека-в-света и на света-в-човека. В този нов светогледен контекст романтизмът открива символния потенциал на образа на езерото.

Преди да започне да функционира като пейзажен топос и да „заработи“ със собствен образен потенциал, езерото има факултативно и при това твърде ограничено участие в конструиране на художествения образ на природата. Наистина още в първите ренесансови картини бихме могли да разпознаем в далечния план на изобразената сцена (най-често античномитологична или библейска) някое синьо петно, но то обслужва по-скоро пространствената или цветовата перспектива. Дори пасторалната литература проявява предпочитание към други пейзажни топоси³.

Освен пренебрежението към езерото като пейзажен топос друга доминантна характеристика на предромантичката история на този образ се явява неговата митологична символика да означава

³ Ценни наблюдения върху топосите в пасторалната литература предлага Дияна Николова в статията „Пътуващият човек и странстващите сюжети в културата на XVIII век“ (<http://www.bulgcl8.com/roads/bg/DianaNikolova.htm>), където отбелязва предпочитанията към „затворени, обособени идилични топоси – градината, парка, двореца, театралната зала“. Към тази категория бихме отнесли и сцените сред откритата природа, които представляват по-скоро артистично конструирани нейни реплики. Изследователката отбелязва и наличието на езера в изобразеното художествено пространство, но очевидно те нямат самостоятелна художествена функция: „Английската „ландшафтна“ градина (парковото изкуство от ок. 1730 г. насетне) продължава да съдържа всички елементи на аркадийния топос, описан в литературата през Античността и възкресен в ренесансовата литература, архитектура и живопис – ручей, езера, пищни поляни с цветя и птици, редуващи се с горички, беседки с антични скулптури и колони (антични руини).“

*locus horridus*⁴ като метафизично пространство на изпитанието и проходимостта между световите. Когато в зората на Романтизма ще се роди пейзажният образ на езерото, за да просъществува през целия XIX век като идеологическа медиация на неговата философия, митологичният образен пласт няма да изчезне напълно, а ще се интегрира в образната визия на баладизираното пространство, осъществяващо срещата на човека с тайнствени светове и фантазни създания, обитаващи дълбоките тъмни води. Именно в тази перспектива още от края на XVIII век то ще се установи като предпочитан топос в жанра на баладата (напр. в „Лирически балади“ на Уърдсуърт и Колридж, „Доника“ на Робърт Саути, после в „Свитеж“, „Свитежанка“ и „Рибка“ на Мицкевич, във „Водният дух“ и „Бъдни вечер“ на Ербен, в „Романс за Черното езеро“ на Ян Неруда) или в баладичния пласт на философската поема („Май“ на К. Х. Маха). Друга важна посока, в която ще се разгърне образният потенциал на езерото, предлага медитативната пейзажна лирика („По езерото“ на Гьоте, „Езерото“ на Ламартин, „В Швейцария“ на Юлиуш Словацки, в редица стихотворения на чешките поети Елишка Краснохорска, Адолф Хейдук, Ярослав Врѣхлицки). Това не са единствените литературни свидетелства на Европейския романтизъм за интензивното присъствие на езерото, при това не само в литературата (най-вече в поезията), но и в изобразителното изкуство и музиката, но смятаме, че могат да послужат за

⁴ В античната митология и Библията езерото се разграничава от другите акватични пространства по неподвижните си води, поради което често е конотирано със зловещи визии за първичния хаос и чудовишни изпитания. В античната митология например неговите застоили води са обитавани от чудовища (Стимфал, Лерна) или са път към света на мъртвите (Аверно, Ахерузия), а в Стария завет най-често означава дълбоко място и дори безводно. „Откровението на Йоан“ представя апокалиптичната визия за огненото езеро, което отново разкрива неговата митологична предразположеност да означава чуждо на земния свят и на човешкото щастие пространство. В Новия завет единственото езеро като природен обект е Генисаретското и в него са локализирани чудодейните сцени с Христос, но то фигурира като езеро само в Евангелието на Лука (Лука 5:1), докато при Матей и Марко е заменено с Галилейско море, което е неговото друго географско название (Матей 4:18, Марко 1:16). Повече по въпроса за античните и библейски присъствия на езерото вж.: Чолакова 2008, 2011.

достатъчно убедително основание да отдаваме такова голямо значение на този образ – роден и пресътворяван именно от Романтизма. Езерото ще отвори в романтическия пейзаж трансцендентния вертикал, за да внуши присъствието на невидими съдбовни сили или бездънната непрогледност на битието, ще се превърне в отражение на една деликатна чувствителност и философска проникателност, чрез която ще осъществи специализация на интерсубективността. Отраженията в езерната вода – видими на повърхността и невидими в неговите бездънни тъми – ще се превърнат в топика на вътрешното субективно пространство, изпълнено с меланхолна отчужденост от света, непреодолима самота и тревожност пред непроницаемите тайнства на битието.

Важен етап в концептуализацията на езерото според швейцарския учен Жан-Клод Вернекс бележи именно Романтизмът на прехода от XVIII към XIX век, когато и в наративен, и в пиктурален план съзерцанието на водната повърхност придобива важен естетически смисъл. През този период Вернекс смята, че в сравнение с адмирациите на морските брегове и на планинските върхове езерото остава все още само декор, но е налице процес на все по-отчетливата му идентификация. Пример за настъпилата промяна той дава с Жан-Жак Русо, „който със своите предпочитания към усмихнатите хуманизирани хълмове край езерни брегове е все още близо до класицизма“ (Вернекс 1998: 8). След Русо следват големите поети на Романтизма, които откриват езерото като огледало на планините и небето, на човешките радости и тъги. Тази констатация на Вернекс е в подкрепа на нашата теза, че посредством образа на езерото може да бъде преосмислена цялостната поетика на Романтизма. „Нощни видения, променящи се цветове, сънища за любов и за смърт, вдъхновени хълмове и мрачни брегове са показателни за постепенното конструиране на ясно изразена езерна субективност, на образ на езера, места на спокойствие и на мечти, места, предразполагащи към медитация и философия [...]“ (Вернекс 1998: 9).

Това, което най-много вдъхновява романтическия поет, е огледалният ефект на водата, както и тишината: в смълчаното отражение на необозримия многообразен, но в същото време единен свят може да бъде разчетено двуединството от неоплатонизъм и меланхолия,

въз основа на което се гради романтичната философия. Предстои ни да преосмислим тази констатация и да открием много повече и много по-същностни образни измерения на езерото от тези, които Вернекс свежда до импресии и съзерцателни настроения. Въсщност предложените наблюдения на един специалист по културна география не биха могли да покрият нашето изследователско поле, но цитираната статия на Вернекс е сред твърде малкото на брой специализирани текстове, посветени на езерната проблематика. Дори един от най-авторитетните литературоведи, който посвещава поредица от сериозни студии върху поетическата имагинация, отнасяща се до четирите основни елемента на света – вода, въздух, земя и огън, не специфицира образните проекции на водата в зависимост от пространството, което те изразяват: в монографията си „Вода и сънища“ Гастон Башлар разглежда съответната образност преди всичко във връзка с архетипа на водата и асоциира течащата или спящата вода с мечтата, въображението, вдъхновението, медитацията – а това означава акцент върху психоаналитичния аспект на образността. Без да омаловажаваме неговите проникновени анализи, ще отбележим, че подобен ракурс игнорира пространственото измерение на пейзажния образ и произтичащата от това специфична семантична структура.

В процеса на своето конституиране като самостоен образен комплекс езерото разкрива своя потенциал да означава целия интенционален спектър на Романтизма. Този процес се осъществява комплексно, като важно място в него заема преструктурирането на художественото пространство. Първоначалните му образни решения в прозата на Ж.–Ж. Русо („Новата Елоиза“, 1761; „Изповеди“, 1770) и в поезията на Гьоте („По езерото“, 1775), на английските „езерници“ и Ламартин („Езерото“, стихосб. „Поетически съзерцания“, 1820) се основават преди всичко върху разгърнатия пространствен хоризонтал и широката необятна перспектива, поради което неговата пространствена визия го доближава до морето и дори океана. Пространственото отъждествяване на езерото с по-големи водни пространства отразява представата на това поколение за необятната природата като безкраен универсум, чрез който започва да се измерва вътрешното пространство на човека. Поради това първите литера-

турни изображения на езерото представляват величествени по своя мащаб пейзажни визии, чрез които монументалната природна картина внушава представата за нейната съизмеримост с вътрешното пространство на човека. Дори на дискурсивно ниво, а не само като пространствена структура на пейзажния образ, тази символна амплификация е ясно маркирана от хиперболичното сравнение на езерото с океан. Така например в своите „Изповеди“ Русо възкликва: „[...] исках това езеро да бъде Океан!“ (Rousseau 1847: 770), а Ламартин нарича езерото „океан на времето“ (Lamartine 1820: 46⁵).

Разбира се, неслучаен е фактът, че особена притегателна сила върху художественото въображение имат големите алпийски езера – Леман, известно още като Женевско езеро, и Цюрихското езеро, на които са посветени едни от първите пейзажни лирико-философски синтеси на Ранния романтизъм. Разгръщането на пространствената перспектива в плана на отворения към необята хоризонт постига величествена картина на вечната природа, която обаче в същото време е в съзвучие с чувството за непреодолима самота и ранимост: например на фона на безкрая Гьоте щрихира малката лодка на езерните води, а чрез автоидентификацията си с лирическият герой Ламартин търси следите на щастливия спомен и утеха за изгубената любов. В своята кратка статия „От образа към мита: предисловие към митология на езерото“ (Брюнел 1992: 98 – 111) Пиер Брюнел говори за конструиране на езерния образ именно от поколението на романтиците⁶ и цитирайки „По езерото“ на Гьоте (макар че произ-

⁵ В първото издание на стихосбирката на Ламартин „Поетически съзерцания“ (*Méditations poétiques*, 1820) заглавието на цитираното стихотворение визира конкретен географски обект, който обаче е маркиран само с инициал: „Le lac de V***“.

⁶ Пиер Брюнел споменава най-напред Томас де Куинси (Thomas de Quincey, 1785–1859) – английски писател и близък приятел на Уърдсуърт и Колридж, който издава между 1834 и 1840 г. своята книга с биографични есета „Recollections of the Lake Poets“. П. Брюнел има предвид именно нея, тъй като метафоричното сравнение на езерото с хвърчило, което той посочва, съответства на следния цитат от пета глава „The Lake Poets: Southey, Wordsworth, and Coleridge“: „The lake of Derwent Water in one direction, with its lovely islands – a lake about ten miles in circuit, and shaped pretty much like a boy's kite [...]“ (The Collected Writings of Thomas De Quincey by David

ведението всъщност хронологически предхожда това поколение, тъй като е създадено през 1775 г.), спира вниманието си върху символиката на отражението. Брюнел има предвид стиха, в който зреещият плод се отразява във водата („Und im See bespiegelt sich die reifende Frucht“). Но всъщност в стихотворението на Гьоте образът на езерото е изграден като всемирно огледало, в което се оглеждат и звездите („Auf der Welle blinken tausend schwebende Sterne“). Отразеният върху водната повърхност образ включва живата природа (дърветата) и небето, а лирическият говорител е завладян от величествената хармония, която излъчват планинските върхове – лодката се носи нагоре към тях, тъй като поетовата мисъл е завладяна от посоката, следваща издигането към висините, забулени в мъгла („Und Berge, wolkig himmelan begegnen unserm Lauf“). За Гьоте смисълът на света и на човека е в неразгаданите тайни на безпределния универсум, но не и във вертикалното спускане към дълбините, където и Мицкевич, и Маха ще „потопят“ своето поетическо въображение: Мицкевич ще открие в дълбините на езерото Свитеж легендата за страданието и героизма на своя народ и ще превърне езерото в топос на историческата памет, а Маха ще долови под покрива на сенките мистериозната болка на съдбовната предопределеност („Jezero hladké v křovích stinných / zvučelo temně tajný bol“).

Именно поколението след Гьоте ще открие в неподвижността на езерните води вече не само всемирно спокойствие и хармония, която романтичeskата душа копнее. Романтизмът ще прозре в смълчаната кротост на езерото привидността на живота и ще потърси истината за битието в необятната непрогледна дълбочина. С реструктуриране на образното пространство езерото ще придобие статута на транзитивно пространство, което ще активира метафизичния вертикал и ще отведе човешката мисъл в невидимите, но насъщни измерения на човешкото битие. Разбира се, това разграничение не бива да се абсолютизира, тъй като символната функция на хоризонтала и на вертикала не се взаимоизключват. И все пак в доминираща позиция в системата на художествената идеология на

Masson. Vol. II. London A. & C. Black, Soho Square, 1896, 337; <http://www.gutenberg.org/files/42909/42909-h/42909-h.htm>.

Романтизма ще се окаже именно семантичният код на езерните глъбини.

Привидността на спокойствието на езерните води всъщност сугестивно разкрива един скрит семантичен план, който продуцира в романтическата поезия вътрешно напрежение: статичността на неговата повърхност отразява не само всемира и медитативната нагласа на субекта, но поражда метафизическа тревожност пред неразгадаемите тайни на битието. Така езерното пространство се оказва пространство на контрастите: между привидност и същност, спокойствие и емоционален екстаз, хоризонтално отворена панорама и вертикална непрогледност, светлина и сянка, между рефлексивната и емоционалната концентрация на субекта и първичната стихия на изначално съществуващото. С формирането на тази нова пространствена структура ще се осъществи и вътрешно семантично разслояване на повърхност и бездънност, на видимо и невидимо, на реално и иреално, а в плана на лирическият субект ще се окажат бинарно зависими сензитивната перцепция и имагинерната визия. Една от специфичните образни характеристики на езерния образ в поезията на следващото поколение романтици ще се легитимира посредством редуциране на хоризонталната перспектива и замяната на развълнуваните води с представата за вгълбена смълчаност. Показателна в това отношение е настъпилата промяна в посока на пространственото минимализиране на езерния образ и неговото метафорично отъждествяване с човешката душа, без обаче това да заменя съществуващата вече в поетическия език на романтизма образна представа за езерото като „око на природата“ (Виктор Юго). Така например за късните чешки романтици то ще бъде както съзвучно с цитирания образ на Юго („Твоео око, красиво езеро, / което в сумрака се люлее [...]“ / *Tvé oko krásné jezero, jež v šeru tam se houπά [...]* – Витезслав Халек, „Вечерни песни“, 1859), така също метафорично асоциирано с очите на любимата („Окото ти беше черно езеро“ / „*Tvé oko bylo černým jezerem*“ – Ян Неруда, „Див звук“) или ще служи за авторефлексивна идентификация („[...] аз бях езеро / а ти в сърцевината му трептеше като лилия“ / „[...] *byl jsem jezerem / tys v jeho středu leknínem se chvěla*“ – Адолф Хейдук, „Усамотение“, 1883; „О,

моя душа! ти си спящо езеро“ / „Ó nitro moje! tys jezero spící” – Ярослав Врхлицки, „Из глъбините“, 1875).

Смисловата стратификация на езерното пространство води до функционална и семантична промяна на мотива за езерото от огледало на природата в огледало на душата, или по-точно, в имагинерно въобразяване на езерото като огледало с две лица: едното обърнато навън, другото – навътре. И ако първите поетически превъплъщения на езерото виждат в него преди всичко отразения земен и космически свят или древни митични послания, то твърде скоро поетите романтици ще се отдадат на медитативния субективизъм и ще започнат да долавят в бездънния езерен мрак отражението на собствената си душа.

Сред предходниците на Мицкевич и Маха, които разгръщат пространствените пластове и смисловите посоки на езерния образ и които наред с това им въздействат вдъхновяващо, е Байрон. Има редица свидетелства за силата на това въздействие, но всеки от тях формира свой собствен творчески профил. И ако се срещат сходни образни визии, то това е по-скоро проявление на общата за тях романтичката философска концепция. Наистина преди Мицкевич и Маха Байрон осъзнава непреодолимото противоречие между идеал и реалност като екзистенциална закономерност и изгражда своя художествен свят върху контрастивния образен принцип, изразявайки по този начин една от същностните идеологически специфики на романтичкия светоглед. Проектирана в полето на романтичката идея за света и човека, контрастивната поетика служи за извеждане на идеализирани онтологични концепти, чрез които романтичкия субект се явява въплъщение на една универсалистка по своята същност идея, в която крайностите се взаимооглеждат и взаимопроникват – откъдето произтича същностният за Романтизма семиозис на отражението в смисъл на неделимо единство от взаимоизключващи се реалности (предметен първообраз и неговото визуализирано непредметно – но фигурално – отражение). Така например в строфа LXXXV от трета песен на „Странстванията на Чайлд Харолд“ (1816) Байрон изгражда образа на „ясния и тих Леман“, чието величествено спокойствие контрастира на ураганния свят, в който живее

човекът⁷. Самата акватична природа на езерния образ предполага това съзнание за непреодолима криза на субекта да се проявява посредством мотива за отраженията. В същата част на поемата в строфа LXVIII, след като лирическият герой е омаян от „кристалното лице“ на Леман – „огледало, където звездите и планините съзерцават своето спокойствие“, идва предчувствието, че „скоро самотата ще събуди мислите, ще съживи заличените им цветове“⁸. Това внезапно разколебаване на първоначалното еднозначно възхищение от абсолютната хармония на природата, отразена в езерната повърхност, сякаш е предизвикано от някакво леко движение на водата, което размива мнимата статична съвършеност на образа, за да припомни за изконно неспокойната човешка душа и нейната непреодолима тъга. Отражението във водата е променливо, неуловимо, то се разпада при най-незабележимото на пръв поглед вълнение. Ако се вгледаме в езерните отражения при Мицкевич и Маха, ще видим съвсем различна образна ситуация. Ако Байрон изразява чрез езерното отражение преди всичко тревогата на субекта от преходността на съвършенната красота, която е винаги външно, удостоверимо чрез сетивата иманентно качество на величествената природа, то Мицкевич и Маха се възползват от подвижния ефект на отразяващата водна повърхност, за да разтворят нейното вътрешно пространство и там да открият образен потенциал, който да отразява не само емоционално-рефлексивното световъзприемане на субекта, но наред с това и митологична по своя генезис идея.

⁷ Clear, placid Leman! thy contrasted lake, / With the wild world I dwelt in, is a thing / Which warns me, with its stillness, to forsake / Earth's troubled waters for a purer spring. / This quiet sail is as a noiseless wing / To waft me from distraction; once I loved / Torn ocean's roar, but thy soft murmuring / Sounds sweet as if a sister's voice reproved, / That I with stern delights should e'er have been so moved.

⁸ Lake Leman woos me with its crystal face, / The mirror where the stars and mountains view / The stillness of their aspect in each trace / Its clear depth yields of their far height and hue: / There is too much of man here, to look through / With a fit mind the might which I behold; / But soon in me shall Loneliness renew / Thoughts hid, but not less cherished than of old, / Ere mingling with the herd had penned me in their fold.

Мицкевич и Маха в диалогичен ракурс

По повод на трета част на „Задушница“ Жорж Санд, без да спестява някои критични нотки, нарича Мицкевич „мистичен поет“ и го обявява за конгениален на Гьоте и Байрон (Санд 1839). Признат преди това не само от своите сънародници, но също и от Пушкин, и от редица други руски писатели, с които лично се запознава в Москва през 1829 г.⁹, поетическият гений на Мицкевич е всепризнат от европейските литературни среди. Маха обаче има друга писателска съдба: едва две десетилетия след смъртта си той получава признание на първия чешки поет, който превръща поезията във философско послание за същността на човешкото битие и който придава на поетическия език непозната до този момент експресивна образна сила. Независимо от опитите на някои негови изследователи да видят в образния му свят преди всичко наложени от Европейския романтизъм клишета¹⁰, иновативният характер на Маховата поезия в контекста на чешката литературна история – особено на култовата му творба „Май“ (1836) – отдавна вече не се подлага на съмнение. Ако обаче приемем на доверие това твърдение, заставаме пред риска да ограничим значението на Маха и стойността на неговото творчество предимно до ролята ѝ на контрапункт спрямо съществуващата през Възраждането естетическа конвенция, а заедно с това да затворим творбата между архивните страници на историята. Истинските художествени ценности се измерват не чрез момента на своето създаване, а чрез продължителността на своя литературен живот – те не само рушат един канон, за да създадат друг, а се легитимират чрез способността си да предизвикват нови прочити и да откриват нови хоризонти на художествения смисъл.

Върху основанията за съпоставителен прочит на Маха и Мицкевич са обръщали внимание в една или друга степен редица изсле-

⁹ По време на своя престой в Русия Мицкевич се сближава с представители на декабристкото движение, а през 1829 г. се запознава с Пушкин. За техните взаимни жестове на творческо признание вж. Биолчев 1995: 106 – 111.

¹⁰ Вж. по този въпрос цитираните от Мукаржовски чешки критици в: Jan Mukařovský. Genetika smyslu v Máchově poezii. // J. Mukařovský. *Studie z poetiky*. Praha, Odeon, 1982, s. 539 – 541, 567, 569.

дователи¹¹. В тази посока вниманието ни насочва самият Маха, който в своя дневник споменава името на полския поет наред с това на Байрон – той не само ги чете, но ги преживява. Ето какво споделя той в писмо до приятеля си Едуард Хиндъл от есента на 1832 г.: „Днес сънувах странен сън, изглежда причина за това е прочетеното от Лорд Байрон, Мицкевич и руините на Бездез. Бог да Ви пази от такива сънища, един такъв сън може да порази целия Ви живот...“ (Mácha 1993: 93). Въздействието на поезията на Мицкевич¹² върху двадесет и две годишния чешки поет е така силно, че наред със събитията от Ноемврийското въстание от 1830 г. стимулира интереса му към изучаване на полския език. При подобна отвореност на неговото съзнание към поезията на Мицкевич е естествено да открием и преки интертекстуални следи. Ето пример за това как не само на ниво художествена интенция, но и на чисто дискурсивно ниво това въздействие лесно би могло да се разпознае. Например стих от баладата „Лилии“ може да бъде разчетен в поемата „Май“ (букв. при Мицкевич: „винаги тягостно на сърцето, никога на устните смях!“; при Маха: „на лицето лек смях, в сърцето дълбока жал“):

*Но тя не ще забрави,
греха не ще прогони,
сърцето мъка дави,
устата смях не помни,
Очите сън не знаят*

(Мицкевич 1955: 148, прев. К. Георгиева)

*Pani zapomnieć trudno,
Nie wygnać z myśli grzechu.
Zawsze na sercu nudno,
Nigdy na ustach śmiechu,
Nigdy snu na źrenicy!*

(Mickiewicz 1993: 110)

¹¹ Специално внимание заслужават разсъжденията на Карел Крейчи, който разглежда поетическия профил на Маха в контекста на Славянския романтизъм, за да открие не толкова наличието на преки влияния, колкото типологически рефлексии на Романтизма (вж. Крейчи 2014: 44–463). Въпроса за влиянието на Полския романтизъм върху Маха изследват също Ян Меншик и Флайшханс, но техният интерес е насочен главно към чисто лингвистичните прояви на това влияние. (За това споменава Франтишек Чурин в статията си „Клицпера и Маха“, публикувана в сп. „Наше ржеч“: František Cuřín, „Klicpera a Mácha“ // Naše řeč, R. 37, 1954, 7–8; <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4373>).

¹² Мицкевич не е единственият полски поет, когото Маха е чел с възхищение. В някои от своите прозаически произведения той включва мотото от стихове на Юлиуш Словацки, Антони Малчевски, Стефан Гарчински,

*Като вечерен май във каменния скут;
лицето в смях игрив, сърцето в тежък смут.*
(Маха 1993 b: 93, прев. Ж. Чолакова)

*Večerní jako máj ve lůně pustých skal;
na tváři lehký smích, hluboký v srdci žal.*
(Mácha 1997: 44)

Очевидна е структурносинтактичната кореспонденция, основана на принципа на паралелизма, включващ едни и същи езикови единици (устата и сърцето), и образни елементи (смехът на лицето, тъгата в сърцето), която обаче поражда диаметрално противоположен смисъл. При Мицкевич и видимата (лицето), и скритата страна на човека (сърцето) излъчват непреодолима тъга, докато Маха преобръща тази формула, разбива тъждествеността между онова, което показва, и онова, което чувства неговият лирически субект, за да засили внушението за недостъпност на човешката душа. И ако при Мицкевич този стих се появява, за да конкретизира емоционалното състояние на жената, убила своя мъж, която обаче се разкайва за извършеното престъпление, при Маха цитираната фраза се появява във финала на неговата поема и звучи като екзистенциална формула на прозрението: независимо от привидната усмивка на лицето, човекът носи в дълбините на душата си непреодолимата тежест на познанието за своята обреченост. Корелацията видимост – същност, която е определяща за романтичeskия светоглед, в цитираните стихове се взаимоотноглежда, за да изрази различни идейни послания: при Мицкевич артикулира идеята за силата на надличностния етос на възмездието, а при Маха дефинира меланхолията като екзистенциална максима. Ето как дори когато е налице пряка текстуална следа на влияние, тя би могла да бъде подвеждаща, а това ни дава основание за пореден път да изразим своето убеждение, че интертекстуалният диалог не конструира образното мислене на големите поети, а по-скоро импулсира и провокира изява на собствената им креативна енергия.

Северин Гошчински, Богдан Залески, Аугустин Биелавски и други полски поети, което шрихира едно много богато поле на интертекстуални връзки на Маха с поетите на Полския романтизъм.

Цитираните стихове, свидетелстващи за вдъхновяващия прочит на поезията на Мицкевич от страна на Маха, всъщност нямат пряко отношение към темата на настоящите ни разсъждения, но ги прилагаме, за да се предпазим от предположението, че по отношение на мотива на акватичните отражения съществува някаква контактологична сила на рецептивно въздействие. Отражението във водната повърхност се явява една от структуроопределящите топики на романтическата образност въобще¹³ – то осъществява във фигурално

¹³ Някои изследователи не обвързват комплекса на акватичното отражение с Романтизма. В своята монография „Огледалото“ К. Протохристова отбелязва, че модификацията на водното огледало „е свързана с неоплатонизма и с цялата епистемологична традиция, започваща от Платон“, от което става ясно, че визира не толкова и не само Романтизма. Тя отбелязва, че още „във френската поезия на XVII неустойчивостта на реалния свят се представя често чрез образи на отражението във вода или чрез движението на водата“ (Протохристова 2004: 58). През посочения от изследователката век се развива преди всичко бароковата поезика на динамизма, която има предвид и Жерар Женет в статията си за литературните отражения на Нарцис във френската барокова поезия (Женет 2001). В контекста на Романтизма обаче този образен комплекс вече има друга мотивация, макар че, както отбелязва К. Протохристова, „романтиците реактуализират и бароковата чувствителност към многократността, и обратимостта на отраженията“ (пак там: 65). Романтизмът имплицира в топиката на водното отражение своята специфична философия за света, основаваща се на идеята както за илюзорността на земното битие, така също и за непостижимостта от и за субекта на екзистенциална сигурност. Бароковият човек не проблематизира отношенията между човека и действителните измерения на света като висша духовна потребност, тъй като неговите ценностни ориентири са изнесени извън реалността на земното битие. Неслучайно романтическият герой възплъщава идеята за невъзможността да помири в себе си съдбовната предопределеност на престъпника, разбойника, бунтаря, социалния аутсайдер (т.е. личностни модели, формирани като следствие от разрыва му с обществото) с ангеличния комплекс на всемирната любов и профетичната роля на духовен изразител на Идеала на човечеството (в частност на националния колектив). В този смисъл смятаме, че акватичните отражения на Романтизма не само напомнят на бароковия полиморфизъм, но имат и своя специфика, която проектира субективистичната концепция на Романтизма. За нас топиката на акватичните отражения е исторически динамична величина, която прави видимо движението и промяната на философските, естетическите и художествените доминанти в различните културноисторически етапи и концептуални системи.

визуален план срещата на материята и нейното нематериално съответствие, на човека с всемира, на човека със самия себе си. Акватичното отражение се явява универсалистки семиотичен комплекс, в който може да бъде разчетена цялостната идеология на Романтизма. Същевременно обаче е важно обстоятелството, че за първи път именно Романтизмът диференцира топоса на отражението – водната повърхност е образно функционирана не само с оглед на нейната отражателност (термин, с който Клео Протохристова прави уместно разграничение спрямо понятието за отражение, рефлексия), но и на отражението като визуализиран образ в пространството. Самият факт, че именно Романтизмът за първи път придава самостоен художествен статут на езерния образ, предполага да се съобразим с неговата имагологична специфика – да бъде природен и трансцендентен, воден, но и привидно неподвижен (неслучайно така често се конотира със спящите и с мъртвите води), да бъде метафорично адаптивен и към универсума, и към вътрешното пространство на човешката душа.

В поезията на Маха и Мицкевич акватичното отражение е свързано преди всичко с езерото, което предразполага към осмисляне на разглежданата топка и при двамата поети (а това се отнася и за други поети романтици) преди всичко във връзка със специфичната за Романтизма полифункционалност на езерния образ: да означава идеята за природата като универсум, да бъде израз на романтичестката концепция за интерсубективността, да бъде гранично и в този смисъл транзитивно пространство, символизиращо взаимопроникването на видимите и невидимите светове, на макро- и микрокосмоса, и с тази своя символна потенциалност да изгражда в художествената система както перцептивно-имагинативен пейзажен образ, така и баладизирано (не само баладично) пространство.

Не би било реалистично да си поставяме за цел изчерпателно представяне на поставения проблем в тези няколко реда. Ще спрем вниманието си само на две произведения – баладата „Свитеж“ на Мицкевич и поемата „Май“ на Маха, с пълното съзнание, че дори ограничавайки се само в тези два поетически текста, не бихме могли да изведем целия спектър от проявления на тази топка – от предметнофигуралните композиции на отразяваната природа през телесната и емоционалната проекция на човешкото присъствие до

метафизичните визии за изгубения рай или за отвъдната страна на огледалото.

И в двете произведения езерото се явява художественото пространство, което е събитийно свързано с разказаната история: от водите на Свитеж рибарските мрежи изваждат прелестна девойка, която разказва за нашествието на руските завоеватели и последвалите чудодейни събития, които спасяват хората от позора на робството чрез превръщане на града в езеро, а неговите жители – в отмъстителни цветя, а в поемата на Маха езерото е свидетел и участник в човешката драма: от незримата езерна далечина пристига смъртта, въплътена в образа на лодкаря, в неговите води се самоубива Ярмила, на неговия бряг е кулата, в която Вилем преживява своята последна нощ, преди да бъде екзекутиран, там е и гробището, където се разиграва призрачната задгробна сцена и където години по-късно лирическият говорител ще отиде, за да се отъждестви с героя и да изрази своята безнадеждна философия за човешкото битие. И в двете произведения езерото се явява транзитивно пространство с активна наративна функция, осъществяваща срещата на световите: земния и неземния, живота и смъртта, човека и универсума. По силата на художествената логика тази наративна формула ще изведе в особено значеща позиция семиотичния акт на отражението.

Въвеждащата пейзажна картина и в двете поетически творби се изгражда върху мотива за акватичното отражение. В баладата на Мицкевич огледалният рефлекс на неподвижната езерна повърхност е използван така, че да представи човешкото лице като център на вселенския кръг (използваме понятието „кръг“ в смисъла, в който Жорж Пуле в „Метаморфозите на кръга“ разглежда интесубективността като център на епистемологичния кръг) – отразеното човешко лице е между високото небе и тъмната вода:

Застанал пред тихото езеро нощем,
ще видиш два купола звездни –
над теб и под теб, а изгрели са още
и две месечини – в две бездни.

(Мицкевич 1955: 121,
прев. Т. Харманджиев)

Jeżeli nocną przybliżysz się doba
I zwrócisz ku wodom lice,
Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą,
I dwa obaczysz księżycy.

(Mickiewicz 1993: 58)

Отражението представлява субстанционален акт, чрез който се проявява реалният човешки онтичен опит – неговата легитимация се основава на двуединството от материална фигуралност на предметния свят и от визуалноперцептивни способности на човека. Срещата на безграничния природен свят с човешкото лице върху водната повърхност е откритие на Романтизма и основна негова топка, синтезираща отличителни за него философски, естетически и художествени идеи. Двойственият статут на отразения образ е негова иманентна характеристика: той свидетелства както за достоверността, така и за илюзорността на материалната реалност. Самата му пространствена архитектура също е дуалистична, тъй като сугерира наличие освен на видима повърхност и скрито присъствие на невидима, намираща се от другата страна на отражението предполагаема действителност. Двойствен е и статутът на субекта, който като участник в тази символно натоварена образна ситуация (свидетелската позиция на лирическия говорител) е изразител както на своята индивидуална – и в този смисъл емоционално-рефлексивна уникалност, така и на универсалистски послания.

Вселенският кръг, обединяващ небосвода и неговото отражение във водата, е легитимиран посредством присъствието на човешкото лице в граничната зона между двата купола – небесния и водния, които в своето единство и неделимост визуализират типичния за Романтизма космогоничен универсализъм, който при Мицкевич е неделим от субективистична идея за удостоверимостта на универсума единствено чрез човешкото присъствие. Огледалният ефект на водата е директно назован – тя е „гладка като стъклото на леда“¹⁴ („gładka jak szyba lodu“). Ще припомним казаното от Гастон Башлар по повод на Едгар А. По, което ни се струва приложимо и към цитираната строфа на Мицкевич: „Универсумът е отражение в отражението; универсумът е *абсолютен образ*. Отразявайки небето в неговата неподвижност, езерото създава още едно небе в своето лоно. Със своята витална чистота езерото се явява обърнато небе, където астралните тела приемат нов живот“ (Башлар 1942: 60). Именно тази

¹⁴ В българския превод метафоричното сравнение на водата с огледалото дори е пряко заявено: „водата – като огледало“ (Мицкевич 1955: 121).

реципрочност на небето и водата придава планетарен смисъл на акватичното отражение.

В баладата на Мицкевич езерната повърхност обаче е не само огледало, което отразява природния свят, тя задава и пространствената перспектива на това, което е отвъд огледалото – в скритите зад видимата повърхност глъбини е другата, невидима на пръв поглед, но съществуваща реалност. Именно от тази друга реалност ще изплува на повърхността езерната жена, която ще разкаже за историческата трагедия и достойната смърт на своите събратя. Обратната страна на водното огледало ще отвори бездната на забравата, за да пробуди паметта за народното страдание. С оглед на разказаната впоследствие история, чрез която легендата оживява, предхождащата великолепна метафора на вселенския кръг вече регресивния мнемоничен акт се натовазва с нови значения: тя изразява не само абстрактната неоплатоническа идея за единството на всичко съществуващо и за човека като негов духовен център, но се уплътнява с конкретни реминисценции за историческата съдба на полския народ. Лицето на лирическият субект, отразено във водното огледало, прави възможно мистичното откровение за скритата от човешките очи тайна, чието огласяване чрез езерната жена пренася миналото в настоящето, а легендата за митичното безсмъртие на погиналите – в актуалната за лирическият субект реалност. Разбулването на отвъдната страна на огледалото посредством взрението поглед на отразеното лице трансформира езерото от пейзажен образ в символно пространство на историческата памет.

В поемата на Маха голямата тема на Романтизма за отражението също се появява още в самото начало на поетическия текст. За разлика обаче от Мицкевич Маха – въпреки големия си интерес към историческото минало, който проявява в други произведения¹⁵,

¹⁵ Маха планира тетралогия, в която възнамерява да пресъздаде образите на действителни исторически личности, но преди всичко като възплъщение на неговата екзистенциална философия и без оглед на конкретния исторически контекст. От този негов творчески проект с обединяващо заглавие „Палачът“ е завършена единствено лиризираната проза с драматургични елементи „Кршивоклад“. Заслужава специално внимание въпросът за образа на родината, който въпреки засвидетелстваното от автора патриотично

остава във владение на своята непреодолима меланхолия. Неговият лирически герой – алтерего на самия поет, е отхвърлен от обществото и изживява своето екзистенциално отчуждение като съдбовна предопределеност. В знаменитата си поема „Май“, която завършва месеци преди смъртта си и която брутално е отхвърлена от тогавашната литературна критика, Маха фокусира своето внимание върху амбивалентния характер на взаимоотношението на човека и универсума: контрастивният принцип е манифестиран в изобразяването на човешката краткотрайност и страдалческа участ на фона на вечно живата и изпълнена с любов природа, но в същото време именно природата се оказва съзвучна с неговата чувствителност и изпълва жадната му за хармония душа със своето красиво многообразие и тайнствена прелест. В този смисъл отражението се явява не само ситуативен наративен мотив, но основен философски проблем, чрез който е осмислена онтологичната закономерност на битието.

Във въвеждащата пейзажна картина (общо 36 стиха¹⁶), изградена около принципа на взаимното еротично привличане на природ-

чувство има твърде ограничено присъствие. Показателно например в това отношение е стихотворението „Месец в полунощ изгря над Пражки храм“, където славните мъже на миналото са вече само каменни статуи: „Край нозете им лъвът спи вкаменен / от безсилие, гневът му – укротен. / От духа на стара слава или страх / литва на дедите лекият им прах. / На сина десницата от немощ пада, / има сила той единствено да страда.“ (прев. м. – Ж. Ч.)

¹⁶ Първата строфа е от 14 стиха, макар и да не са графично маркирани, следват римната схема на сонета: abba abba cdd see. Тази схема повтаря петраркисткия и ронсарския модел, но само по отношение на катрените, докато в двата терцета Маха прилага собствен принцип на римуване. В цялостното си творчество, включително и в своите сонети (общо шест на брой), Маха проявява характерната за Романтизма склонност към разчупване на установените жанрови норми. Следващите 22 стиха от пейзажната картина в някои издания са отделени от предходните, а в други – не. Независимо обаче от този формален показател, по-важно е, че строфическата им структура е различна: римата обхваща вече различен брой стихове (abaab cddc eefggf hhiihhi), а освен това в началото на последната група е нарушен осемсричният стих. Тези отклонения както в римуването, така и в квантитета на сричките внасят допълнителен смислов акцент, като нарушават напевността и хипнотичното внушение на омайващата любов в природата и по този начин семантизират формалния план на поетическия език.

ните елементи, е включена както живата, така и космическата природа. В нея обаче отсъства човекът, отсъства също така и субективизиращият рефлекс, който е заменен с персонифициращи и антропоморфни семиотични жестове: славейт пее на розата, а тя му отвърща с ароматния си дъх, сенките се преплитат, борът и брезата се скланят един към друг, брегът обгръща езерото, луната влюбено гледа своя образ във водата и т.н. Появата на езерния образ в тази одухотворена пейзажна картина има важна сигнификативна роля. Неочаквано, но в същото време деликатно, ненаатрапчиво езерото задава една все още дискретна, но определяща за цялостния художествен смисъл на поемата посока: под покрива на сенките се дочува неговата тъмна и тайнствена болка. Преди и след този момент картината продължава да бъде все така витална и омайна, но вече е прозвучал първият тревожен тон, който подсказва за неназованата все още, но предстояща драма. Вторият момент, в който езерото участва в тази фелицистична пейзажна образност, буквално отвежда към нарцисистичния комплекс: луната оглежда своя образ и примира от любов към себе си. Преди да се вгледаме в тази принципно свързана с топиката на отражението митема, нека отбележим, че в протежение на целия текст езерото присъства неотменно като топос, в който се пресичат всички смислови нива на художествената концепция¹⁷. Топиката на акватичните отражения, наред с другите елементи на тематичната стратификация на езерния образ, в поемата на Маха се проявява като пространство, отразяващо и космическия необят (губещите се проблясъци на звездите, луната), и човешката тъга (сълзите, стенещия глас на любимата), и кулата, в която осъденият за отцеубийство „властелин на горите“ изживява своята последна нощ. Езерото обаче е конотирано и като имагинативна визия на изгубения рай – там, зад неговите далечни брегове е детството, за което Вилем си спомня в своята последна нощ. В този смисъл то е не само мислено в своята географска конкретика, но и като пространство, което разделя невинността на детството от злокобното настояще, осъществяващо по този начин специализация на времето.

¹⁷ По въпроса за езерото като структурен и концептуален код на поемата „Май“ вж. Šolakova 2010.

При Маха езерото се отличава не само с висока дискурсивна активност, но и с впечатляваща вариативност, което сякаш съответства на иманентния характер на водната материя, на перманентната подвижност на нейните отражения. Ако за Мицкевич гладката езерна повърхност е като огледало, за Маха тя е непрестанно променяща се субстанция – всеки миг, тя излъчва различни състояния и образни внушения: по нея играе розовото сияние на изгрева и на залеза, по нея трептят птичи ята, лекокрили лодки и разцъфтели лилии, но в него е потопена и бялата сянка на затворническата кула, която сякаш символизира устремения нагоре, но вкаменен порив на човешката душа. При Маха отражението във водната повърхност не е отражение в огледало – естественото трептене на светлините по повърхността създава усещане за мекота, флуидност, за изплъзващо докосване, но също така и за несигурност на съществуващото, чийто смисъл остава неуловим. От феноменологична гледна точка това иманентно качество на водното отражение отключва същностни аспекти на романтичeskото световъзприятие и се превръща в интенционален обект, ако си послужим с терминологията на Хусерл.

И Мицкевич, и Маха изграждат от езерото баладизиран топос, но този пласт е по различен начин функционализиран: в баладата на Мицкевич то е обитавано от неземни същества, което представлява в повечето случаи жанрово основание на романтичeskата балада, докато Маха го изпълва с усещане за някаква необяснима метафизична тайнственост, която не придобива антропоморфен израз, но излъчва визията за неделимост на видимост и невидимост на необозримия духовен универсум. И все пак дори при Маха бихме могли да открием проекция на една по-скоро митологизирана версия на антропоморфно присъствие: лодкарят подобно на Харон предизвестява смъртта на Вилем и отнася със себе си Ярила, която се хвърля във водите на езерото, а в първо интермецо задгробната сцена, в която участват и духове, и жива, и космическа природа, се разиграва край езерото на хълма, където при изгрев слънце ще бъде екзекутиран Вилем. В тази ритуална сцена езерото е основен център на пространствената архитектура: в него трептят звездите, над него се издига хълмът („v jezeru hvězdny kmit, / nad jezerem pahorek stojí“), на който и черепът, и къртицата, и мъглата, и луната, и всички

природни сили организират тържественото посрещане на поредния мъртвец. По отношение на баладизацията на езерото ще отбележим, че наред с гората то е основен топос на романтичката литературна балада, но за разлика от гората, която е архетип на хаоса и пространство на изпитанията, езерото – поради изоморфния си символен потенциал с този на водата – е амбивалентен аналог на живота и смъртта. По отношение на проблема за акватичните отражения обаче ще отбележим, че когато баладичното пространство на езерото се въплъщава в антропоморфни образи, то губи способността си да бъде отразяващо пространство.

Нарцизисъм и панкализъм

На образния потенциал на акватичното отражение специално внимание обръща Гастон Башлар в своята монография „Вода и сънища. Опит върху въобразяването на материята“ („L'eau et le rêves. Essai sur l'imagination de la matière“, 1942). Макар да заявява своите пристрастия към психоанализата, всъщност концептуално Башлар стои по-близо до феноменологията, за която основополагаща е идеята, че човешкото съзнание възприема битието чрез естетическия акт на съзерцанието. С подобен изследователски подход той разсъждава върху поетическите вариации на „ясните води, пролетните води и течащите води“, които възприема като „обективно условие на нарцисизма“.

Едва ли е уместно да се спираме на мита за Нарцис и на неговия изключително богат идеен потенциал, съзвучен и на романтичката максима за невъзможната любов. Вече отбелязахме наративното присъствие на огледалната метафора в поетическите текстове на Мицкевич и Маха: отразеното лице на лирическия субект в „Свитеж“ и лицето на луната в началната пейзажна картина на „Май“. Струва ни се обаче уместно да обърнем внимание върху една особеност на романтичката проекция на мита – в езерото отразеното човешко лице се явява посредник на универсума и Мицкевич се възползва от огледалната метафора, за да направи видима в случая не човешкото индивидуалност, а окръглената съвършеност на света, чиято красота е във взаимодопълващите се противостоящи половини: на небесните висини и водните дълбини, на реалността и фантазната

приказност. В този смисъл нарцисизмът напуска понятийното поле на психологията, за да се освободи от травматичния смисъл, вложен в митичния персонаж, и да се транспонира в полето на неоплатоническия универсализъм. При Маха отразеното в езерото красиво лице дори не е човешко, а е на луната, при това тя по-скоро имитира Нарцис, който не само примира, но и умира от самовлюбеност. Ето защо въпреки буквализираната жестовост на себесъзерцанието смисълът се отдалечава (дори със скрита пародия) от митичния първообраз, за да изрази великолепието на всемирната природа, която става свидетел на последвалата човешка драма.

Според Башлар нарцисизмът е панкализъм¹⁸ – едно мечтание за съвършената красота, съчетано със самосъзерцание. Разсъждавайки върху взаимообвързаността на нарцисизма и панкализма, той извежда триделната форма на „синтеза на Красотата, Смъртта и Водата“: „Водата е материята на красивата и достойна смърт. Само водата може да спи, запазвайки своята красота, само водата може да умира неподвижна, запазвайки своите отблясъци. [...] водата запазва красотата на своите сенки, тя връща към живота всички спомени. Така се ражда един особен вид нарцисизъм, упълномощен да възвръща, който придава красота на всички, които сме обичали. Човекът се оглежда в своето минало, всеки образ за него е спомен“ (Bachelard 1942: 80). Смисълът, който Башлар придава на нарцисизма, ни се струва изключително отговорен на романтичката меланхолия на Маха: неговият лирически двойник изживява с болезнена чувствителност красотата на света, с който се разделя – и именно защото се разделя със света, той вижда във всички негови прояви неотделимостта на красотата и смъртта. Известна е мисълта на Маха, която той записва в своя „Дневник“: „Обичам цветето, защото ще увехне, животното, защото ще загине, човека, защото ще умре и няма да го има“ (Mácha 1993: 34). И като образен рефлекс на тази негова морбидна мотивация на любовта се явяват езерните отражения: те сякаш са уловени в красивия миг на своята преходност. За разлика от него Мицкевич изгражда представата за устойчивите ценности, в името на които животът има смисъл – те са подложени

¹⁸ Панкализъм – от старогр. παν („всеобщност“, „вселена“) и καλός („красиво“).

на изпитания и дори на унищожение, но силата на човешкия дух – индивидуален и колективен, е в състояние да ги съхрани.

Панкализмът е термин, въведен от американския философ и психолог Джеймс Марк Болдуин (1861–1934)¹⁹, върху който той изгражда своята „генетична теория на реалността“. В основата на тази теория лежи идеята, че естетиката е способна да осигури по-скоро концепция за реалността, отколкото логически и морални норми, и тази концепция се основава на идеята за красотата. Красивото той определя като фундаментална част от човешката индивидуалност, поради което се изразява в ясно разграничение между аза и не-аза, т.е. предполага антитезата между уникалното и общото. В капиталния си труд „Мисълта и нещата“ („Thought and things“, 1906) Болдуин определя красивото като „естетическа непосредственост“ (Aesthetic Immediatism), като въображаемо подобие, в което е вписана опозицията между съществуващото (being) и изображението (image), между външно и вътрешно, между субект и обект, между актуалност и идеалност (Baldwin 1911: 256, 257). Степента на идеализация, както той отбелязва, се отнася преди всичко до това, което е извън субекта – тя е приложима към представата за обективната действителност. Дуализмът на актуалност и идеалност обаче се разрешава в хармонията, а перфектното състояние на душата е неделимо от естетическото удоволствие.

Болдуин разграничава два вида „непосредствена реалност“: реалност на познанието или на въображението, при което референцията е за нещо, което не принадлежи на самата реалност, и реалност на съзерцанието, при което липсва референция, но именно естетическото съзерцание позволява да се постигне истинската реалност, като по този начин красивото се идентифицира с истинното. Върху тази концептуална основа той изгражда своята философско-психологическа теза, според която именно изкуството се оказва способно да преодолее дуализма между интелектуалната и емоционалната сфера. Идеалистичните възгледи на Болдуин, съчетаващи прагматизъм и метафизика, утвърждават красивото като еманация на чо-

¹⁹ В предговора към френското издание Джеймс Марк Болдуин отбелязва, че за първи път въвежда този термин в предговора към трети том на „Мисълта и нещата“, както и в глава XV на същия том (Baldwin 1920: X).

вешката същност, помиряваща посредством „внезапното“, т.е. непредубеденото естетическо изживяване, противоречията, имплицирани в процеса на нейното социокултурно формиране.

Концептът на „непосредствената реалност“ на Болдуин съответства на възгледа на Башлар за въобразяването като спонтанен израз на гълбинни психически процеси, които съдържат архетипален смисъл. Струва ни се, че подобна концептуална позиция открива нова херменевтична посока, която е способна – вече с оглед на естетическите категории на красивото и възвишеното – да осмисли не само проблема за акватичните отражения, но и цялостната художествена идеология на Романтизма.

ЛИТЕРАТУРА

- Биолчев 1995:** Биолчев, Б. *Отвъд мита. Адам Бернард Мицкевич. Между осанката на народния пророк и homo ludens.* София: УИ „Св. Климент Охридски“. // **Biolchev, 1995:** Biolchev, B. *Otvad mita. Adam Bernard Mickiewicz. Mezhdú osankata na narodniya prorok i homo ludens.* Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“.
- Голосовкер 1987:** Голосовкер, Я. Э. *Логика мифа.* Москва, АН СССР. // **Golosovker 1987:** Golosovker, Ya. *Logika mifa.* Moskva, AN SSSR.
- Женет 2001:** Жерар Женет. Комплексът Нарцис. // *Литературен вестник*, 17–23.10.2001, Год. 11, бр. 34. *Фигури.* София: Фигура. // **Genette 2001:** Gérard Genette. Kompleksat Nartsis. // *Literaturen vestnik*, 17–23.10.2001, God. 11, br. 34. Figuri. Sofia: Figura.
- Лосев 1996:** Лосев А. Ф. *Мифология греков и римлян.* Москва: Мысль. // **Losev 1996:** Losev A. F. *Mifologiya grekov i rimlyan.* Moskva: Myslj.
- Маха 1993:** Карел Хунек *Маха или гласът на падналата арфа.* Съст. и прев. Жоржета Чолакова. Пловдив: Макрос. // **Mácha 1993:** Karel Huneek *Mácha ili glasat na padnalata arfa.* Sast. i prev. Zhorzheta Cholakova. Plovdiv: Makros.
- Мицкевич 1955:** Мицкевич, Адам. *Избрани произведения.* София: Народна култура. // **Mickiewicz 1955:** Mickiewicz, Adam. *Izbrani proizvedeniya.* Sofia: Narodna kultura.
- Протохристова 2004:** Протохристова, К. *Огледалото.* Пловдив: Летера. // **Protohristova 2004:** Protohristova, K. *Ogledaloto.* Plovdiv: Letera.
- Чолакова 2008:** Чолакова, Ж. *Библейското езеро. // Интеркултурният диалог – традиции и перспективи. Научни трудове на Пловдивския*

- университет „Паусий Хилендарски“, Филология, Т. 46, кн. 1, сб. Б. Литературознание, 54 – 64. // **Cholakova 2008:** Cholakova, Zh. Bibleyskoto ezero. // *Interkulturniyat dialog – traditsii i perspektivi. Nauchni trudove na Plovdivskiya universitet „Paisiy Hilendarski“*, Filologiya, Т. 46, кн. 1, сб. В. Литературознание, 54 – 64.
- Чолакова 2011:** Чолакова, Ж. Античната представа за езерото. // *Научни трудове на Пловдивския университет „Паусий Хилендарски“*, Филология. Том 49, кн. 1, сб. Б, 48 – 64. // **Cholakova 2011:** Cholakova, Zh. Antichnata predstava za ezeroto. // *Nauchni trudove na Plovdivskiya universitet „Paisiy Hilendarski“*, Filologiya, Т. 49, кн. 1, сб. В., 48 – 64.
- Bachelard 1942:** Bachelard, Gaston. *L'eau et le rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti.
- Bessière 1988:** Bessière, J. Rhétoricité et littérature : Figures de la discordance, figures du partage [De Roland Barthes à Paul de Man]. // *Langue française*, 1988, Vol. 79, № 1, pp. 37 – 50.
- Baldwin 1920:** Baldwin, J. M. *Théorie génétique de la réalité : le pancalisme*; traduit par E. Philippi. Paris: F. Alcan.
- Baldwin 1911:** Baldwin, J. M. Thought and things; a study of the development and meaning of thought, or genetic logic. London: S. Sonnenschein; New York: Macmillan, [1906].
- Brunel 1992:** Brunel, P. *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: PUF.
- De Man 1960:** De Man, P. Structure intentionnelle de l'Image romantique. // *Revue Internationale de Philosophie*, Vol. 14, No. 51 (1) (1960), 68 – 84. http://www.jstor.org/stable/23940150?seq=2#page_scan_tab_contents
- Curtius 1998:** Curtius, E. R. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda.
- Čolakova 2010:** Čolakova, Ž. Jezero jako transtextuální kód Máchovy poetiky. // *Máchovské rezonance*. Sborník příspěvků z IV. kongresusvětové literárněvědné bohemistiky. Jiná česká literatura? Karel Piorecký (ed.). Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha: Akropolis, 113 – 124.
- Krejčí 2014:** Krejčí, K. *Literatury a žánry v evropské dimenzi. Nejen česká literatura v zorném poli komparativistiky*. Praha: Slovanský ústav AV ČR, v.v.i., Euroslavica.
- Lalande 1915:** Lalande, André. Le Pancalisme. // *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, Т. 80, juillet a décembre 1915, pp. 481 – 512. <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-17219&I=486&M=tdm>

Lamartine 1820: Lamartine, A. de. *Méditations poétiques*. Paris: Au dépôt de la librairie grecque-latine-allemande, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86171396/f70.image.r=Lamartine%20M%C3%A9ditations%20po%C3%A9tiques>

Mácha 1993: Karel Hynek Mácha *intimní*. Praha: Český spisovatel.

Mácha 1997: Mácha, K. H. *Básně*. Praha: Český spisovatel.

Mickiewicz 1993: Mickiewicz, A. *Dzieła. Tom I. Wiersze*. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“.

Rousseau 1847: Rousseau, J.-J.: *Les confessions*. Paris: Charpentier.

Sand 1839: Sand, George. *Essai sur le drame fantastique*. Goethe – Byron – Mickiewicz. // *Revue des Deux Mondes*, T. 20, 1839, https://fr.wikisource.org/wiki/Essai_sur_le_drame_fantastique_-_Goethe,_Byron,_Mickiewicz.