

Фотини Янис Христакуди

**Символизмът и
новогръцката поезия
от края на ХІХ и
началото на ХХ в.**



**СОФИЯ
2020**

**Символизмът и новогръцката поезия
от края на XIX и началото на XX в.**

© Фотини Янис Христакуди

На корицата: Николаос Гизис – „Душа“ (1893)

Предпечатна подготовка: Светлана Тихова

Издателска къща „Ни плюс“
ISBN 978-954-9464-33-7

Фотини Янис Христакуди

**Символизмът и
новогръцката поезия
от края на XIX и
началото на XX в.**

СОФИЯ

2020

На моите родители: Адриана и Янис Христакуди

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД

7

ПЪРВА ГЛАВА

22

Епохата от края на XIX и началото на XX в. – културно-естетически предпоставки за зараждане и развитие на символизма в Гърция; Въпросът за езика, сложил печата си върху социалната и литературната ситуация на епохата; За ролята и развитието на изобразителните изкуства на прелома на XIX и XX в.

ВТОРА ГЛАВА

63

Периодизация на символизма в Гърция; Съпоставки с периодите на символизма в други балкански страни; Влиянието на парнализма в гръцката литература.

ТРЕТА ГЛАВА

100

Принципи и същностни белези на гръцката символистична поезия

ЧЕТВЪРТА ГЛАВА

146

Национална и балканска специфика на гръцкия естетически модернистичен канон от последното десетилетие на XIX в.; Поетичният феномен К. П. Кавафис.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

178

Мястото на модернистичната гръцка поезия в европейския културен кръг

БИБЛИОГРАФИЯ

183

УВОД

Напоследък обликът на балканските модерни общности привлича погледа на учените. Но проблемите на гръцката модерност и на гръцкия духовен живот, както и многобройните модификации на „модерното“ в първите десетилетия на XX в. все още не са намерили достатъчно място в компаративни изследвания. Оттук и значението на подобни трудове, полезни за съвременната балканистика и обогатяващи представата за естетическите факти и процеси в Югоизточна Европа.

Подобни изследвания подпомагат вникването в сложната парадигма на модернизма, започнал да властва в Гърция в края на XIX в. – след дългото нашествие на историческите съчинения и нефикционалната книжнина (явление, присъстващо в повечето балкански литератури). („Онова, което трябва да се подчертае тук, е – пише К. Димарас, – че повечето от историческите съчинения от онова време, даже и ония, които не продължават просто стария летописен стил, са преводи и компилации. Но това никак не намалява значението на тези свидетелства от гледище на историческото съзнание“¹).

Проучването на новия период от гръцкото словесно творчество, вече отделен от времето, когато литературата е „странично занимание“² (а един Роидис е „неволен писател“³), проследяването на оригиналното трансплантиране на западноевропейските модели в гръцката поезия позволяват да се погледне от нов ъгъл на културноисторическия развой на Гърция, на типологично-общото и специфично-гръцкото. Главната задача на настоящото изследване е да представи развитието на гръцката лирика от края на XIX и началото на XX в., осъществяващо

¹ По-подробно: Димарас, К. История на новогръцката литература от първите начала до наши дни. София, Наука и изкуство, 1971, с. 185.

² Пак там, с. 479.

³ Пак там, с. 479.

се в рамките на модерните естетически канони, като същевременно обърне поглед върху цялостното състояние на културата, интелектуалния живот и обществената еволюция на Гърция в този период.

В изследването „Символизмът и новогръцката поезия от края на XIX и началото на XX в.“ се изяснява обликът на поетичния език и гръцката лирика в края на XIX и първите десетилетия на XX в., акцентува се върху преплитането на традицията с модерните литературни форми и културно-естетическите трансформации при възприемането на европейските образци. Богатството от художествени явления в тази епоха предоставя необходимата база за обобщения върху модерната гръцка лирика. Важна задача е и проследяването на креативните импулси и въздействия в изследвания период, както и тяхната оригинална рецепция на гръцка почва.

Разкриването чертите на творчеството на главните участници на литературната сцена в Гърция от края на XIX и началото на XX в. безспорно запълва празни ниши в съвременната балканистика. Надяваме се поставянето на гръцките акценти, багри и нюанси в богатата панорама на естетическото битие на Балканите да обогати съвременните размисли за ролята на „периферните“ балкански култури за континенталния идентитет на Европа – едно особено перспективно и развиващо се изследователско поле.

В хода на изложението се представят специфичните социално-политически условия в Гърция, културният климат и заслугите на димотицизма за полагане основите на новия духовен живот, за разпространението и утвърждаването на модерните литературно-естетически движения. Анализират се някои основни черти на културния канон и литературната дейност – като движението за национална литература, открояващата се схема „гърцизъм-космополитизъм“, усилията за своеобразно „гърцизиране“ на някои западноевропейски естетически течения и т.н.

В обсега на вниманието ни са преди всичко края на деветнадесетия и първите десетилетия на двадесетия век – т. е. символистичната поезия „под тежката сянка на Паламас“ (К. Хадзопулос, Й. Грипарис, Л. Порфирас, М. Малакасис). Анализиран е и специфичният за гръцката литература феномен на поезията на К. П. Кавафис. Важно обстоятелство за съдбата на символизма в Гърция е разслояването и кръстосването на литературно-естетическите насоки – най-вече след войната от 1897 г. и Малоазийската катастрофа, т. е. след загубата на много общи идеали и цели. Също така трябва да се отбележи фактът, че символизмът изключително дълго време присъства и определя облика на литературната сцена в Гърция (става дума за един период от почти четиресет години, от първите изяви на литератора Стефанос Стефану през 1892 г. до модернистичната поезия на Сеферис от 30-те години на XX в.) – един такъв континуум в реинтерпретирането на завещаното от френските поети, реализиран в четири последователни вълни, е наистина забележителен.

Картината на модерната гръцка поезия би била непълна, ако не се разкрие активната позиция на много творци срещу традиционализма. Гръцките поети рецепират не само поезията на Бодлер, Маларме и Верлен, те са привлечени и от Жюл Лафорг (1860-1887) и белгиеца Морис Метерлинк (1862-1949). Идеите за „чиста поезия“ (*poésie pure*) и „изкуство за самото изкуство“ (*ars gratia artis*) са приети достатъчно радушно, за да се стигне до основаването на две нови литературни списания „Техни“ (1898-1899) и „Дионисос“ (1901-1902), разпространяващи новите възгледи. И двете издания воюват срещу „старото“ и защитават „новото“ и „модерното“. Оценено като цяло, въздействието на символизма върху гръцката поезия е безспорно плодотворно, защото без да губи гръцкия си характер, тя се обогатява с употребата на свободния стих, става по-музикална и философски извисена. Не след дълго насмешките и враждебността, с кои-

то старото поколение посреща символизма, отстъпват място на мълчаливо приемане, а след това и на възхищение.

Важно е да се осъзнае, че гръцкият модел на символизма притежава своята локална специфика, породена от необходимостта за интегриране на чуждата традиция в схемата на една култура с многовековна съдба и ярък индивидуален колорит. Така въпреки ентузиазма на младите хора, гръцките поети от „края на века“ никога не стават символисти в пълния смисъл на думата, а възприемат главно стилистичните техники от френските и немските модели. Доминиращите интелектуално-емоционални импулси на това творчество продължават да са вдъхновени от един пантеистичен витализъм и преклонение пред очарованието на битието, маркирали гръцкия духовен живот още в зората на неговото развитие, които следва да търсим и в дълбоките корени на античната традиция. Специфично балканското (и по-конкретно гръцкото) звучене на модернистичния поетичен модел от края на XIX в. дължим, разбира се, на множество фактори – сред тях наред с особеностите на общественно-политическата и културната ситуация в Гърция се нареждат и спецификите на творческата менталност на авторите, запазили силна връзка със собствената си идентичност, със синевата и слънцето на Егея.

За да обосновем избора на темата на настоящото изследване, бихме искали в следващите редове да направим и кратък преглед на състоянието на проучванията в областта на новогръцката литература в България, с което смятаме, че ще открием по-силно необходимостта от подобен преглед, представящ в голяма степен непознати и неанализирани до този момент в български научни трудове страници от развитието на гръцката поезия в разглеждания период. Същевременно опитът за компаративно съпоставяне на творчеството на поетите символисти в Гърция, открояването на типологично-общото и специфично гръцкото в творбите им е приносно и за гръцкото литературо-

знание, тъй като наличната научна литература по този въпрос предлага главно монографии и изследвания от областта на литературната история.

Сред основните трудове по въпросите на гръцката литература в България е „История на новогръцката литература“ на К. Т. Димарас (1971), в която частично са представени литературните портрети на поетите от поколението на 90-те години на XIX в.: К. Хадзопулос, Л. Порфирас, Й. Грипарис, М. Малакасис, З. Папандониу. Известният гръцки литературен критик анализира творчеството им главно като продължение на делото на Паламас, заявявайки, че: „...те са с десет до двадесет години по-млади от Паламас и Дросинис. Ако не е била тежката сянка на Паламас, бихме могли да говорим за едно ново литературно поколение, но фактически имаме само едно продължение...Хадзопулос повежда остра полемика срещу Паламас, но пак се доближава към него. При това характерното насочване на тези първи литератори след Паламас към по-малко известни направления на западната литература може да се счита като съчетание от влиянието на самия Паламас“⁴. Разбира се, влиянието на Паламас върху новото поколение поети, творили в края на XIX в. в Гърция, е неоспоримо, но не бива до такава степен да се подценява оригиналността на тяхното дело. Ролята на младите творци за обновяването на гръцката поетична мисъл и слово остава неразкрита. Споменат е приносът на Хадзопулос към гръцката култура, но доста фрагментарно и мимолетно: „Завоят, който дава на своя кръжец, ориентирайки го упорито към нови литературни движения, непознати преди това, представлява значителен момент за гръцката литература“⁵. Понятието „символизъм“ спорадично се използва в анализите, негативно са оценени и литературните изяви на поколението от 20-те години на XX в., за което Димарас заявява: „В литературата ни се появи космополитичната поезия, материалната същност за бяг-

⁴ Пак там, с. 480.

⁵ Пак там, с. 481.

ство, изразена в пътуване...едно поколение, което съзнава безсилието си пред великите проблеми на живота, едно поколение, което е склонно към всякакъв вид неверие: езикът, Гърция, знанието в най-рационалния му смисъл, което беше откърмил онези, които отминаха – това са въпроси, които за сегашното поколение не съществуват“⁶. Поезията на Кариотакис е разгледана като изразяваща „песимистично настроение,...горчиво разочарование, което трудно би могло да се обясни с познаването на човека“⁷.

Проследявайки съществуващата книжнина за модерните литературни движения в Гърция в края на XIX и първите десетилетия на XX в., насочихме вниманието си и към изследванията на проф. Марин Жечев – „Гръцки литературни паралели“ (1979), „Поглед към съвременната гръцка литература“ (1975), „Гръцката поезия между двете световни войни“ (1983). В тях се разглежда развитието на литературния процес, интерпретират се съществени черти на поетичната традиция, търси се отговор на някои важни балкански закономерности и естетически феномени.

В „Гръцки литературни паралели“, проучвайки идейното развитие на писатели като Пароритис, Ксенопулос, Вутирас, М. Жечев разкрива същността на социалната проза от първите години на XX в. Статиите и портретите на авторите потвърждават особеностите на Жчевия изследователски подход, при който обществено-историческият критерий е наравно с художествения. В книгата се открояват творческите физиономии на К. Паламас, К. Варналис, А. Сикелианос, Г. Сеферис, О. Елитис, без чиито произведения в гръцката литература би останала неправима празнина. Авторските наблюдения за духа, факторите и насоките на творчеството на гръцките писатели от първите десетилетия на миналия век ни бяха особено полезни. В концепцията на М. Жечев Паламас е син на своето време, превърнал лирата си в оръжие, за да служи на своето отечество.

⁶ Пак там, с. 517.

⁷ Пак там, с. 521.

М. Жечев подробно разкрива събитията, оказали влияние върху гръцката поезия и проза от края на XIX в. и първата половина на XX в. Търси причините за съдбата на поколението на Йоанис Грипарис, поет, школувал при френските парнаристи и постигнал съвършенство на стиха. Отличително за изследванията на известния познавач на гръцката литература е умението му да анализира моментите на приемственост и усъвършенстване на най-хубавото в гръцката литературна традиция, развитието на естетическото съзнание от Освобождението до първата четвърт на XX в. За съжаление обаче в прецизните интерпретации на М. Жечев липсват поетическите превъплъщения и емоционалните изживявания на авторите символисти и техните ламтежи в пространствата на чисто духовното, т. е. на новото поколение творци на границата на XIX и XX в., което в контекста на естетическите предписания на господстващия в тези години интерпретативен метод на критическия реализъм има своето логично обяснение.

В „Югоизточноевропейски феномени“ (1999) и студията „Някои особености на философско-естетическата мисъл на Балканите“ („Духът на полуострова“ (2005)) Л. Кирова обръща внимание на спецификите на символизма в Гърция в балкански контекст, както и на националната самоидентификация при гърците и особеностите в развитието на новогръцката идентичност. „Младите генерации, обърнати към изкуството да се живее пълноценно, да се познава по-съвършено собствената индивидуалност, са поставени в нова интелектуална позиция, която им „предписва“ определени проблеми за разрешаване...Своеобразен характер имат споровете в Гърция. Причината е не само в силния стремеж към национална самоидентификация, но и в усета за ролята на словото при формиране на европейската традиция и западната цивилизация“⁸. Авторката макар и фрагментарно (поради основния акцент на изследването ѝ, насочено

⁸ Кирова, Л. Духът на полуострова. София, Найс Ан, 2005, с. 215.

към южнославянските литератури) прави много ценни коментари върху спецификите на гръцкия символистичен дискурс и характеристиките на творчеството на основните представители на символистичното поколение от 90-те години на XIX в.

В „Представата за „славянския съсед“ в гръцката проза между двете световни войни“ С. Велкова дава плътна картина на двете „криви“, описващи новогръцката идентичност в началото на XX век. Намиращи се в противоборство с консерватизма, изразителите на „европейското“ начало в Гърция акцентуват върху елинската идея от гледна точка на западните ценности, докато православната църква им противостои, утвърждавайки религиозната чистота и гръцкия национален автостереотип.⁹ Изследването на С. Велкова е ценно с предоставянето на възможността за заключения върху новата духовна ориентация на Гърция, но то също има свой специфичен обект на изследване, който го прави полезен за настоящата дисертация главно в очертаването на културно-политическата ситуация в Гърция в началото на XX в. Излезлите трудове на К. Топалов „Раковски и Ригас в културно-историческите модели на Балканското Възраждане“ (2003) и „История на Нова Гърция“ (2003) с автори Н. Данова и Ап. Христакудис също предоставят професионалния поглед на задълбочени изследователи на гръцката история и духовност с определени приноси към българската научна мисъл. Ето защо в първа глава се позовавам на данни от „История на Нова Гърция“, отнасящи се до развитието на Гърция в края на XIX в.

Обектът на изследването ни отведе и към интересна научна литература от гръцки автори. На първо място, особено ценен за нас бе трудът в два тома на Андреас Карандонис, ерудиран литературен критик и поет, „Въведение в новата гръцка поезия“ (1990) и „Около съвременната гръцка поезия“ (1990). В

⁹ Вж. по-подр.: Велкова, С. Представата за „славянския съсед“ в гръцката проза между двете световни войни (автореферат). София, 1997, с. 15.

първия том на увлекателното си изследване върху развитието на литературния процес от епохата на Романтизма до навлизането на сюрреализма Андреас Карандонис разсъждава за проблемите на приемствеността и влиянията върху гръцката литература. Той поставя въпросите за особеностите на съвременната поезия и връзката ѝ с обществото, за облика на съвременния творец. Пространно са анализирани движенията на Романтизма, на символизма, на футуризма, на сюрреализма – от зараждането им в Западна Европа до техния гръцки вариант. Авторът демонстрира задълбочени познания и точни оценки върху творчеството на западноевропейските творци, като умело успява да покаже вплитането на манифестите и платформите на западните поети в произведенията на гръцките лирици.

Специално внимание е обърнато върху особеностите на развитието на литературния живот в Гърция, където ученият език (катаревуса) и езикът на народа (димотики) ожесточено си опорват правото на езикови законодатели, очертани са приносите на модернистичните литературни движения за обогатяването на димотики и за издигането му до ранга на обработен литературен език на съвременното общество. Така проблемът за релацията между език и поезия в контекста на историята на гръцката лирика от първите десетилетия на XX в. намира своя проникновен анализатор в лицето на Андреас Карандонис. Същевременно са представени последователно основополагащите фигури на гръцкото поетично развитие – открити са талантите и приносът на Соломос и Паламас, положили основите за усвояването на достиженията на западноевропейския модернизъм.

Навлезли в гръцката поезия и чрез многообемното творчество на Паламас, парнализмът и символизмът водят до радикално обновяване на поетичния инструментариум на гръцките творци. След първите неуспешни опити за налагане на символистичната поетика и естетика чрез творбите на Стефанос Стефану следват поетичните шедьоври на Хадзопулос, Порфи-

рас, Грипарис, Мелахринос. Авторът акцентува и върху първите стихове на Сикелианос, вдъхновени от символизма. Андреас Карандонис стига до изводи като този, че „новогръцката лирика се формира в общата атмосфера на поетичния символизъм“¹⁰ и не пропуска да изтъкне изключителната заслуга на „чистата поезия“ за издигане на естетическото съзнание на гръцките творци и за обогатяването на езика. Той отбелязва, че „всички поетични движения на млади творци след 1910 г. имат за изходна точка естетическите идеали на символизма“¹¹. И по-нататък: „На него и на вариантите му принадлежат поети като Филирас, Мелахринос, Уранис, Папационис, Кариотакис, Лапатиотис, Аграс, Митсос Папаниколау и редица други не толкова известни“, като прави и уговорката, че „символизмът на поетите димотицисти остава дълбоко гръцки, докато този на по-младите автори се стреми да се еманципира от гръцките елементи, има амбициите да прилича директно на прототипите“¹².

Последователно е проследена хронологията на навлизането на символизма от творбите на Стефанос Стефану, през „Привети на Зорницата“ на Паламас до изпълнените със северни бури и пейзажи стихове на Хадзопулос. Представено е и поетичното поколение от 1915-1925 година, като „напълно и изцяло символистично“¹³, но и обърнало се към космополитизма. Тревога, песимизъм, бягство към модерното и изненадващото, характеризират поезията на младите поети от 20-те години на XX в., на които А. Карандонис е посветил и студията си „Космополитизмът в новогръцката поезия“. Най-точен израз на настъпилата криза в гръцкото общество след войните и Малоазийската катастрофа от 1923 г. дава Костас Кариотакис, който обаче е считан за своеобразен „край“ в търсенията на този период. Появата и

¹⁰ Καραντώνης, Α. Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση. Γύρω από τη σύγχρονη ελληνική ποίηση. Αθήνα, Παπαδήμας Δημ. Ν., 1990, σ. 121.

¹¹ Пак там, σ. 121.

¹² Пак там, σ. 121.

¹³ Пак там, σ. 132.

„бавният напредък на Кавафис“¹⁴ пък създават преждевременни, но стабилни предпоставки за формирането на една „истинска новогръцка модерна поезия“¹⁵.

Проучването на Андреас Карандонис върху развитието на гръцката поезия от края на XIX до средата на XX в. е особено полезно, предоставяйки систематизирана и блестящо анализирана информация върху процесите, събитията и личностите, оформили облика на съвременната гръцка лирика. Настоящият труд се позовава широко върху изводите на Андреас Карандонис, които считаме за особено ценни за доброто представяне на фактологията около поетичния модернизъм в Гърция. Разбира се, поради обобщаващия характер на труда на Андреас Карандонис компаративните съпоставки в него са насочени преди всичко към изтъкване на връзките със западните литератури; често творчеството на отделните представители на символизма е спорадично представено. В този смисъл сме се стремили да анализираме в конкретен и детайлизиран план особеностите на творчеството на поетите символисти.

Като ценни за проучванията ни студии следва да изтъкнем и „История на гръцката литература“ (1980) на Л. Политис¹⁶, „История на гръцката литература“ (1978) на М. Вити¹⁷ и особено монографията на Такис Карвелис „Константинос Хадзопулос – авангардният“ (1998)¹⁸, както и статията на Елени-Политу Мармарину, посветена на Л. Порфирас, в сборника „Стихотворения на Ламброс Порфирас (1894-1932)“ (1993) на издателство „Костас и Елени Урани“¹⁹.

Монографията на Такис Карвелис „Константинос Хадзо-

¹⁴ Пак там, σ. 132.

¹⁵ Пак там, σ. 132.

¹⁶ Πολίτης, Λ. Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1980.

¹⁷ Vitti, M. Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1978.

¹⁸ Καρβέλης, Τ. Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος. Αθήνα, Εκδ. Σοκόλη, 1998.

¹⁹ Πολίτου-Μαρμαρίνου, Ε. Η εποχή και η ζωή του Λάμπρου Πορφύρα. – Στο: Λάμπρου Πορφύρα – ποιήματα (1894-1932). Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1993.

пулос – авангардният“ (1998) има за цел да представи епохата от края на XIX в., когато се осъществява първият по-решителен разрыв с традиционната поетична линия. Изследването изключително успешно осъществява задачите, които си е поставило – да разкрие проникновено и детайлно особеностите на творчеството на Хадзопулос, да даде оценка на приноса му и на заслугите на поколението от 90-те години на XIX в. за обновяването на гръцката поезия, да проследи релациите между различните творци в разглеждания период.

Водеща фигура на движението на символизма в Гърция, К. Хадзопулос оставя богато литературно наследство в областта на различни жанрове – поезия, проза, литературна критика. Следвайки тенденциите на епохата и най-вече посоката, която е поело първото поколение творци след Паламас, той се формира като поет, чувстващ се неуютно в ограничаващата рамка на гръцката действителност, имащ желанието да опознае широките хоризонти на европейската литература. Амбицията му ще бъде осъществена чрез поетичното му дело и чрез издаването на литературното списание „Техни“ (1898).

Така на предела на XIX и XX в. се очертават и основните характеристики на творческия му портрет: поет, който чрез чувствата на отчуждение и горест търси път към музикалните дълбини на словото, призовано чрез символите да декодира тайните на всемира, критик, неуморно дирещ нови простори за художествено-естетически експерименти, интелектуалец, вдъхновен от модерното за епохата ницшеанство, борещ се за изравняване на гръцкото образование със стандартите на западното.

Такис Карвелис многостранно представя поетичното дело на Хадзопулос – той детайлно анализира особеностите на всяка една от четирите му стихосбирки, а също така неговата проза и критика. Потърсени са и паралели с поезията на Верлен (като авторът прави уговорка, че докато при Верлен са отразени терзанията на една душа, разкъсвана от травматич-

ни преживявания, при Хадзопулос става дума по-скоро за „едно продължение на традициите на Романтизма“²⁰, при което истинските психически трусове са заменени от въображаеми такива). Проследени са допирните точки с поезията на Соломос, от когото Хадзопулос се влияе не само по отношение на търсената музикалност на речта и използването на димотики, но също така и в употребата на сложни прилагателни, съществителни, глаголи.²¹ Особено ценен е синтезиращият поглед на критика, ситуиращ наблюденията си върху характера на поезията и прозата в рамките на една широко обрисувана картина на духовния климат на епохата и на основните представители на поколението на 90-те – Спилиос Пасагианис, Захариас Папандониу, Ламброс Порфирас, Милтиадис Малакасис, Йоанис Грипарис. Отчетени са всички особености и на езика, и на метриката на стиховете на Хадзопулос.

Проникновено изследване върху поезията на Ламброс Порфирас ни предоставя и Елени-Политу Мармарину със статията си в сборника „Стихотворения на Ламброс Порфирас (1894-1932)“. Авторката обстойно анализира биографията на твореца, допирните му точки със съвременните поети, характерното за тематиката и поетичните техники на творчеството му. Обръща внимание на факта, че „освен чрез съдържанието си, поезията на Порфирас се свързва с музиката и на равнището на езиковата организация. Става дума за онова, което характеризираме като „музикалност“ на стиховете и което е заслужило на Порфирас прозвището „музикален поет““²². Елени-Политу Мармарину проследява общото между стиховете на Порфирас и тези на Соломос, Бодлер и Жан Мореас, от които един от най-лиричните гръцки поети се учи. Тя стига до заключението, че Порфирас е „най-истинският и последователен творец сред първите гръцки поети символисти. Символизмът, с всичко, което предполага,

²⁰ Καρβέλης, Τ. Κωσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος..., σ. 77.

²¹ Вж. по-подробно: пак там, σ. 70.

²² Πολίτου-Μαρμαρίνου, Ε. Η εποχή και η ζωή του Λάμπρου Πορφύρα....., σ. 83.

не е за него само едно направление или техника, сред многото други, които е следвал в една фаза или период от творчеството си, както се получава при Хадзопулос, а представлява една непреклонна вяра и позиция към живота и поезията, съзвучни с психологията и личността му²³.

Като ценна ще открием и статията „Литературни търсения“ на Панделис Вутурис от двутомната „История на Гърция“ (2000)²⁴, в която с вещина са обрисувани литературните факти и процеси от края на XIX и началото на XX в., открити са особеностите на поезията и прозата в този период, а също и основните творчески фигури, формиращи облика на гръцката литература. Определен интерес представлява обемният труд на К. Трипанис „От Омир до Сеферис“²⁵ в неговите издания на гръцки и английски език, умело обобщаващ наред с всичко друго и тенденциите, доминиращи в гръцката поезия на прелома на XIX и XX в.

В заключение следва да споменем, че изброените изследвания са послужили за база, върху която сме позиционирали наблюденията и обобщенията си върху гръцкия модернистичен поетичен канон от края на XIX и началото на XX в., като са използвани най-вече като изходна точка за направените компаративни анализи върху общото и специфичното за поетиката и естетиката на гръцките поети символисти, творящи най-вече на предела на XIX и XX в. В тази си част считаме, че направените паралели и изводи са особено приноси за корпуса от проучвания в дадения период.

В края на XIX в. поетите символисти формират модерните литературно-естетически вкусове, като си служат с език, който става модел за активното използване на димотики и в художествената литература, като по този начин доказват правото му

²³ Пак там, σ. 106.

²⁴ Βουτουρής, Π. Λογοτεχνικές αναζητήσεις. – Στο: Ιστορία της Ελλάδος. Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2000.

²⁵ Τρυπάνης, Κ. Α. Ελληνική ποίηση. Αθήνα, Εστία, 1988. Също: Trypanis, C. Greek poetry (from Homer to Seferis). Chicago, University of Chicago Press, 1981.

на пълноценно съществуване и развитие. Потопени в сферите на чистия блян, на прага на XX в. символистите в Гърция откриват за гръцката литература обаянието на западноевропейската модерна поезия и проза и чертаят жалоните за поколения наред лирици през следващите десетилетия. Между „противоречията на действителността и очарованието на мечтите“²⁶ те показват, че ако „човек очевидно е създаден да мисли“, а „в това се състои цялото му достойнство и заслуга; и той няма друг дълг освен да мисли, както подобава“, „правилното мислене е да започне със себе си...“²⁷.

²⁶ Кирова, Л. Духът на полуострова..., с. 65.

²⁷ Цитирана е мисълта на Блез Паскал: „Човек очевидно е създаден да мисли. В това се състои цялото му достойнство и заслуга; и той няма друг дълг освен да мисли, както подобава. А правилното мислене е, да започне със себе си...“.

ПЪРВА ГЛАВА

Епохата от края на XIX и началото на XX в. – културно-естетически предпоставки за зараждане и развитие на символизма в Гърция; Въпросът за езика, сложил печата си върху социалната и литературната ситуация на епохата; За ролята и развитието на изобразителните изкуства на прелома на XIX в.

Каква е културно-политическата ситуация в млада Гърция в онзи момент? Краят на XIX в. и първите десетилетия на XX в. са повратен момент в историческото развитие на гръцката държава, която прави първите си сериозни стъпки към „европеизиране“ на вътрешнодържавните структури и на икономиката. В своята „История на гръцката литература“ Марио Вити говори за края на XIX в. като за “Belle époque”.¹ С ускорен темп Гърция се стреми да догони развитите западноевропейски държави, да заяви мощното си духовно присъствие в историята на европейския културен ареал, демонстрирайки същевременно желание-то си за активно приобщаване към модерните естетически движения на континента.

В този период Гърция постига значителен успех в развитието си като модерна буржоазна държава: изградени са нови железопътни линии (за сравнение през 1882 г., когато К. Хадзопулос пристига в Атина, за да учи право, в града има само една железопътна линия с дължина 12 км, свързваща Атина и Пирея), през 1893 г. е прокопан Коринтският провлак, присъединени са областта Арта и цяла Тесалия, индустриалното развитие е съпроводено с нарастване на населението в градовете и с постоянно нарастващ ритъм на урбанизация, променят се социалните и икономически структури в страната (увеличават се броят на свободните професии, па-

¹ Vittit, M. Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1978, σ. 276.

ричното обръщение, появяват се нови застрахователни и банкови институции, нова финансова олигархия). В периода 1882-1895 г. са изградени железопътните линии Пирея-Коринт, продължени през 1887 г. до Патра и Навплио, в периода 1887-1895 г. линията Агринио-Месолонги-Крионерио, от 1892 г. започва строителството на международната линия Пирея-Лариса.

Показателен за развитието на младата гръцка държава на прага на т. нар. *fin de siècle* е икономическият растеж в столицата. Като естествен духовен и икономически център Атина изживява бурно урбанистично развитие. През 1870 г. населението на града е 43 000 души (без предградията), през 1890 г. – 150 000 души, през 1907 г. достига вече 250 000. Този бърз растеж е съпроводен с усилено частно и обществено строителство (в края на века в гръцката столица се появяват красиви неокласицистични сгради като Археологическият музей (1880), Дворецът Запио (1888), Националната библиотека (1902), Кралският театър (1901), Университетът (1899). Активно се разширява и модернизира публичното пространство (построяват се нови театри, ресторанти, сладкарници, кафенета) и така в края на XIX в. Атина вече има претенциите да се нарече модерен европейски град. Първият бензинов автомобил – символ на буржоазна елитарност, но и на стремеж за бързо догонване на технически прогресираща Европа – още през 1896 г. се движи по атинските улици.²

След присъединяването на Арта и Тесалия през 1881 г. територията на гръцката държава се увеличава с 26.7 %, а населението с 18 %. И въпреки че това териториално разширение има благоприятни последици върху вътрешния пазар, в същото време създава и известни социални проблеми, тъй като в новоприсъединените области земята е в ръцете на едри земевладелци-чифликчии, докато в свободна Гърция до този момент преобладава дребното земевладение.

² Παπακώστας, Γ. Φιλολογικά σαλόνια και καφενεία της Αθήνας. Αθήνα, Εστία, 1991, σ. 26-27.

В областта на външната политика настъпват също значителни промени. През XIX в. Османската империя окончателно се разпада. В този период желанието на балканските народи да отхвърлят чуждото господство се сблъсква с политиката на Великите сили, които са за съхраняване на статуквото. От 1880 г. нататък обаче става все по-невъзможно да бъдат контролирани националноосвободителните движения, развили се и укрепнали в балканското политическо пространство. Всяка една балканска държава е принудена с цел да отговори на желанията на народа си за независимост на все още подчинените на султана територии да се посвети на вътрешнодържавното си укрепване и на осъвременяването на въоръжените сили – една наложителна и спешна задача.

Във вътрешнодържавния живот на Гърция, неотделим от културната атмосфера, се наблюдават следните промени: формират се все по-отчетливо различните обществени слоеве, забелязва се чувствителен индустриален прогрес, ускорява се процесът на концентриране на населението в градските центрове. Постепенно провинциалните градове намаляват по численост, докато населението в столицата се увеличава (през 1889 г. населението в Атина и Пирея достига 149 000 души), с което Атина се очертава като икономическия, политически и духовен център на държавата. Забелязва се нарастване на свободните професии, на паричното и кредитно обръщение, на застрахователните и банкови институции – естествена последица от увеличаването на търговския обмен. Центровете за събиране и износ на стафиди (Егио, Патра, Пиргос, Каламата) процъфтяват. В обработването на стафидите в края на XIX в. е заета близо 1/4 от работоспособното население и дори някои автори говорят за „общество на стафидата“.³

³ Αρώνη-Τσίχλη, Κ. Η κοινωνία της σταφίδας και ο Τρικούπης. – Στο: Ο Χαρίλαος Τρικούπης και η εποχή του, Αθήνα, Παπαζήσης, 2000, σ. 349.

Към това следва да прибавим и прослойката на една нова финансова олигархия, съставена от гърци, живеещи в чужбина (като Андреас Сингрос и др.), която ще изиграе важна роля в икономическия живот на Гърция. Богатството, съсредоточено в ръцете на тази олигархия, е много по-голямо от средствата, с които разполагат до този момент традиционните икономически структури.

В периода 1882-1895 г. министър-председателят Харилаос Трикупис (1832-1896)⁴ съсредоточава усилията си в осъвременяването на институциите, преобразуването на държавния апарат, реорганизирането на въоръжените сили, осъществяването на големи обществени поръчки. Негови противници са опозиционерът-демагог Теодорос Дилиянис (1820-1905), подкупната държавна машина и една войска, организационно неподготвена и малобройна, за да оправдае мечтите на всички гърци за освобождаване на поробените територии. Така той е принуден да прибегне до външни заеми. Непреклонен е обаче въпреки трудностите в прилагането на политиката си, базирана върху убеждението, че за да се осигури националното обединение, трябва непременно да се реорганизируют всички области на държавния живот. В края на краищата под тежестта на тези неблагоприятни условия страната е доведена до фалит през 1893 г. и през 1897 г. е поставена под Международен икономически контрол. След като не успява да бъде избран дори за депутат, през 1895 г. Трикупис окончателно се оттегля от политиката. В този критичен за нацията момент националният дух е повдигнат от Олимпийските игри в Атина, провели се през следващата 1896 г. Това положение обаче е временно, защото през 1897 г. Гърция, без да е подготвена, е въведена във война с Турция.

⁴ Харилаос Трикупис (1832-1896) е гръцки държавник, седем пъти министър-председател между 1875 и 1895 г., лидер на една от водещите политически сили в Гърция през този период – Прогресивната (наричана също „Трикупистка“) партия. Политиката му на ускорена модернизация се изразява в засилване ролята на парламента, преустройство на държавния апарат, подобрене на инфраструктурата, субсидиране на индустрията и укрепване на въоръжените сили.

Разгромът на гръцката държава в този военен конфликт бележи по-нататъшното развитие на нацията и е трагичен за гърците, мечтаещи за политическо възраждане и възстановяване на някогашното величие.

Десетилетията след създаването на Гърция са свързани с времето, в което се изработва „цялостна теоретична концепция върху историческото развитие на гръцката нация“⁵ или т. нар. Мегали идея. Обстоятелството, че създадената през 1832 г. независима гръцка държава включва само малка част от гръцкото население в Османската империя, предопределя характера на бъдещите външнополитически действия на Гърция, насочени към разширяване границите на Кралството. Реализирането на тази задача е свързано с формирането на цялостна държавна идеология, която не само да интегрира гръцката нация в пределите на свободната държава и да узакони съществуващия строй, но също така да обедини гърците извън границите на новоучредената държава. Постигането на тази цел е сложно и поради факта, че новият духовен и политически център на гърцизма, представен от столицата Атина, за момента е малък и изостанал провинциален град, а трябва да се сравнява с бляскавия Цариград, запазил през целия XIX в. статута си на имперска столица – средоточие на най-богатата и влиятелна част от гръцката диаспора.⁶

Разработена през 40-те години на XIX в. в духа на национализма и Романтизма, идеологията за националния център, известна като Мегали идея, се превръща в цялостна концепция за

⁵ Данова, Н., Христукидис, Ап. История на Нова Гърция. София, Абагар, 2003, с. 173.

⁶ Κίτρομηλίδης, Π. Το ελληνικό κράτος ως εθνικό κέντρο. – Στο: Ελληνισμός-ελληνικότητα. Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας (επιμέλεια Δ. Γ. Τσαούση). Αθήνα, Εστία, 1983, σ. 149.

националното единство, разпростряла се над всички области от обществено-политическия живот. В политически смисъл терминът за първи път е употребен от Йоанис Колетис през 1844 г. с цел да се обоснове единството на автохтонните (родените в границите на Кралство Гърция) и хетерохтонните (преселниците в освободените земи) гърци. Основната теза на Мегали идея е, че свободната гръцка държава всъщност е ядро, около което предстои да се обединят гърците, за да възродят териториалната цялост, военната сила и културната доминация на една гръцка империя. Представите за географския ѝ обхват варират в зависимост от референтния модел – културното и икономическо влияние на гръцкия елемент, историческите граници на империята на Ал. Македонски или на Византийската империя. В най-крайните виждания бъдещата империя се простира не само в Гърция, Епир, Тесалия, Македония, Тракия, Албания, Крит, Егейските острови, принадлежащи към Европа, Йонийските острови, но и Сърбия, България, Дакия, цялото Източно Средиземноморие, Мала Азия, Сирия и всички останали области, населявани от гърци. Още Й. Колетис е изяснил в речите си, че „гърци са всички, които вярват в Христос и имат за бащин език гръцкия език“⁷. Всъщност очертаването на границите на мечтаната империя е свързано по-скоро със стремежа да се създаде чувство за териториално единство на разпокъсания гръцки свят. Основната цел би могла да се ограничи до идеята за формирането на голяма гръцка държава, доминираща в Югоизточна Европа и Източното Средиземноморие. Невъзможността на малкото гръцко кралство да осъществи прекалено мащабните си амбиции води до парадоксалното отделяне на Мегали идея от конкретната външна политика на правителствата и превръщането ѝ по-скоро в символ, отколкото в реална програма.

Гръцките историци от XIX в. си поставят задачата не само да обосноват териториалните аспирации на съвременна Гър-

⁷ Трайков, В. Националните доктрини на балканските страни. София, Знание, 2000, с. 18.

ция, но и да отговорят на тезите на европейски автори като Я. Ф. Фалмерайер (1790-1861), оспорващи континуитета на гръцката нация, а с това и правото на съвременните гърци да се смятат за потомци на древните елини. Австрийският изследовател е най-ярък изразител на получените популярност в европейските научни среди тези, отричащи връзката между новосъздадената гръцка държава и Древна Гърция. Сред главните му идеи, които гръцките учени се чувстват длъжни да оборят през следващите десетилетия, са твърденията му за историческата роля на Византия, считана от него за унищожител на древногръцката цивилизация и дух – те са щели завинаги да бъдат загубени, ако не са ги преоткрили европейците и най-вече германците.⁸ За Я. Ф. Фалмерайер съвременните гърци са първо славянизирани, а по-късно абланизирани и следователно нямат връзка както с древните елини, така и с Европа, която е допуснала голяма грешка с възстановяването на държавата им. Необходимо е да отбележим, че оборвайки теориите му, гръцките научни дейци и политици през XIX в. всъщност заимстват някои от идеите му, като тази за опасността от славяните, подкрепяни от Русия – единствения равностоен враг на Запада.

В усилията си да оборят твърденията на Фалмерайер, гръцките учени разработват детайлно теорията за континуитета на гръцката история от древността до днес. Сред техните имена следва да открием това на Спиридонос Замбелиос (1815-1881), реабилитирал Византия, смятана от дейците на Гръцкото просвещение за символ на деспотизма и религиозния фанатизъм. Според него противопоставянето на византийските императори и патриарси е борба между чуждото (ромейско) самовластие и демократичния дух на класическата епоха, запазен от Църквата. Именно той въвежда в гръцката историография термина „елинохристиянски“, чрез който се опитва да аргументира тезата за

⁸ Вж. по-подробно: Σκοπετιέα, Ε. Φαλμεράουερ – τεχνάσματα του αντίπαλου δέους. Θεσσαλονίκη, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1995.

особените достойнства на гръцката нация и нейната специална мисия в историята, изразена в сливането на античното елинско и християнско начала в историята на гръцкия народ – народа, който се явява носител на тези две цивилизационно значими традиции и поради това е предопределен да донесе мъдрост и на останалите нации. Тази месианистична идея се превръща в гръбнак на Мегали идея, свързвайки се с политическото предназначение на новоучредената гръцка държава.

Теоретичната концепция за гръцката история, основаваща се върху идеята за единството и неизменността на гръцката нация, издържана в изцяло романтически дух, добива най-цялостен вид в петтомната „История на гръцкия народ от древността до наши дни“ на Константинос Папаригопулос (1815-1891), излязла от печат през 1860-1874 г. Тя се превръща в официална история на Кралство Гърция и в основа, върху която стъпва гръцкият национализъм. Разработените идеи за историческия континуум в развитието на гръцката нация от древността до наши дни дава тласък на развитието на етнографията, фолклора и езикознанието, призвани да потърсят доказателства в полза на националната кауза. Не е случайно обстоятелството, че издаването на епилога на петтомната история става със средства на държавата. Гръцкото кралство субсидира преводи на части от „История на гръцкия народ от древността до наши дни“ и пропагандните пътувания на автора из европейските страни по време на Източната криза. Трудът на К. Папаригопулос се използва за утвърждаването на единна национална идеология и получава популярност в обществото и чрез образователната система. Авторът успява да въведе в употреба термина „елинизъм“, натоварвайки го едновременно с политически и културен смисъл.⁹

К. Папаригопулос разработва концепция за гръцката история на базата на духа, като прибавя към езиковите истори-

⁹ Константинова, Ю. Балканската политика на Гърция в края на XIX и началото на XX в. В. Търново, Фабер, 2005, с. 48.

чески, религиозни и културни аргументи, формиращи арсенала на гръцкия национализъм и идеята за изключителната роля на гръцкия дух. Този дух е дал на Ал. Македонски моралните сили да покори Изтока, победил е римските завоеватели, за да завладее византийския престол, „елинизирал е“ славяни, власи, албанци. В крайна сметка, приложена към събитията от XIX в., тази идея легитимира правото на Гърция да управлява Изтока. Разпространението на елинизма се трансформира в мисия, а принадлежността към него – в привилегия. Езикът и религията са средствата, призвани да осъществят тези идеи.

Разбира се, през същия период в интелектуалния живот на младата гръцка държава се изявяват и видни филолози, историци, юристи, противопоставили се на възраждането на националистическия дух, на реабилитирането на Византия и нейните ценности. Стефанос Куманудис (1818-1899), Николаос Сариполос (1817-1887) и др. настояват, че Нова Гърция не бива да ползва символика и модели от Средновековието и за тях Византия остава свързана с деспотизма и верския фанатизъм. Те именно формират кръга на гръцката интелигенция, противостояща на добиващия превес дух на православна ревност, стигащ дори до пълното отрицание на западните постижения и до затваряне и самоизолация спрямо общоевропейското развитие.

Необходимо е да припомним, че със създаването на модерната гръцка държава през 1821 г. в цялостното културно развитие на Гърция настъпва завои към консерватизъм, засегнал различните клонове на науката и изкуствата, който особено силно се проявява в налагането на архаичния език – катаревуса – за литературен. Показателна за духовния климат на епохата е бурната реакция, предизвикана от превода на Евангелието от старогръцки на новогръцки език (димотики). Идеята за превода принадлежи на кралица Олга, която през 1898 г. я предлага с цел да се повиши религиозността на населението, за да може то по-добре да разбира значението на текста. В действителност пре-

водът на Библията на даден език означава не само приобщаване към християнството, но и признаването на дадена етническа група в лоното на християнските народи, което е важен елемент в процеса на изкрystalизиране на модерните култури.¹⁰ В Гърция положението се усложнява от факта, че старогръцкият се възприема като един от свещените езици на християнството, а преводът на Светото писание вече го изравнява с всички останали западни и славянски езици.¹¹ Въпросът остава нерешен до ноември 1901 г., когато в „Акрополис“ публикува откъси от превод на Евангелието на краен димотики. Вълненията в Атина прерастват в кървави сблъсъци и довеждат до падането на правителството на Г. Теотокас. Най-активни са студентите и преподавателите от философския факултет на Атинския университет – като бастион на консерватизма и катаревуса, той се превръща в главен източник на кадри, популяризиращи гръцката национална идея в Османската империя. „Евангелиака“, както са наречени събитията около превода на Евангелието, са показателни за значението, което добива езиковият въпрос, като представляват и една ярка картина на идейните конфликти, владеещи гръцкото общество. Подобен отзвук през 1903 г. има и решението да се „преведе“ на димотики (при това на консервативен димотики) трилогията „Орестия“ (т. нар. „Орестиака“) и да се представи в Кралския театър.

През втората половина на XIX в. в училищата и в създадения през 1837 г. Атински университет господстват схоластичните методи и архаичният език. Просвещенските принципи за творческо отношение към античността са пренебрегнати, а на тяхно място се настанява безкритично подражателство на античните образци. Идеалите на Романтизма в този смисъл се превръщат

¹⁰ Данова, Н. К. Г. Фотинов в културното и идейно политическо развитие на Балканите през XIX в. София, БАН, 1994, с. 119.

¹¹ Σταυρίδη-Πατρίκιου, Ρ. Αντιπαραθέσεις των κυριαρχικών ρευμάτων κατά τον 20^ο αιώνα. Η αποτύπωση του ελληνοχριστιανικού ιδεολογήματος. – Στο: Ιστοριογραφία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας 1833-2002, т. Α. Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2004, σ. 71.

за Нова Гърция в ретрограден елемент за културата – носталгията по миналото, меланхоличното настроение стават удобни инструменти за определени националистически тежнения. Особена роля се придава на източноправославната църква, натоварена с обединителна мисия, която е обект на множество критики.¹² За подобно безпощадно и разголващо изобличение срещу духовенството и противопоставянето на „фалшивите национални идоли“ Андреас Ласкаратос (1811-1901) и Емануил Роидис (1836-1904) са отлъчени от църквата.¹³ И двамата са свързани с духовната атмосфера, владееща творчеството на авторите от Йонийските острови.

Началото на Йонийската школа е поставено от националния поет романтик Дионисиос Соломос (1798-1857), чието творчество се превръща в блестящ синтез на народностните традиции с най-демократичните тенденции в европейския културен живот. Оттук и огромното му значение за новогръцката литература – и ако първата разграничителна линия между „традиционното“ и „модерното“ в обществения живот е свързана с дихотомията катаревуса-димотики, то вторият специфичен маркер се съотнася с името на големия йонийски поет, положил основите на новогръцката поезия и утвърдил дълбоката връзка на мерената реч с говоримия народен език. Именно плодотворните влияния, които идват от поетите от Йонийските острови, положили основите на творчеството си върху традициите на димотики, „обуздават“ крайностите на атинския Романтизъм. В този смъсъл Димарас говори дори за „освобождаване от романтичните крайности“¹⁴.

¹² Данова, Н., Христукидис, Ап. История на Нова Гърция..., с. 171-172.

¹³ Пак там, с. 172.

¹⁴ Димарас, К. История на новогръцката литература от първите начала до наши дни. София, Наука и изкуство, 1971, с. 350.

Така, навлизайки в полето на гръцката поезия, ако хвърлим един общ поглед върху житейския свят – а оттам и върху света на изкуството, който е „един друг живот в живота“¹⁵, ще го видим разделен на два различни порядъка. Единият порядък на живота и изкуството е онзи, който представлява емблема на статичността, обобщена в уважаваната дума „традиция“. В културноисторическия развой на всяко общество обаче той влиза в опозиция с противоположния си онтологически дискурс – този на „иновацията“ и „модерността“.

Този противостоящ на традицията порядък на живота и изкуството, се обляга винаги на едно изцяло близко, още неоформено и може би само вероятно настояще, съгласуващо се с едно потенциално бъдеще. Той е флуиден, неспокоен, непрестанно променящ се. Оставя впечатлението за едно море, което „никога не утихва“, както онова от познатите стихове на Соломос, и преди с времето да е създал една своя традиция, плаши множеството и очарова малцинството.

Духовният живот на съвременна Гърция, чиито дълбоки корени черпят живот от най-древни традиции, е характерологично маркиран от двойнствения, противоречив дух на традицията и иновацията.

Изкуството и поезията, не могат да се създават без свобода; без свобода не може да се осъществи разчупването на старите форми и обновяването на поезията. В този смисъл изходна точка за новогръцката литература е революцията от 1821 г., но освен нея основополагащо значение за модерната гръцка поезия има и историческата реалност на диглосията, реалност, в която се противопоставят миналото и настоящето, древният и съвременният език, схоластиката и димотицизма.¹⁶

¹⁵ Карαντώνης, Α. Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση. Γύρω από τη σύγχρονη ελληνική ποίηση. Αθήνα, Παπαδήμας Δημ. Ν., 1990, σ. 112.

¹⁶ Пак там, σ. 114.

От една страна, имаме традициите, езиковото многообразие, гръкохристиянските религиозни символи, блясъка на отминалото величие, природата, новата историческа реалност, племенния месианизъм, въпроса за създаването на една „трета култура“, т. е. уточняването на мястото на Нова Гърция в координатната ос Изток-Запад. Това са „автохтонните“ елементи на новогръцката култура. От друга страна стоят впечатляващите постижения и вдъхновяващите примери на западното изкуство, тези най-нови „чудеса“, към които изострената гръцка естетическа чувствителност не е безразлична (нека си припомним думите на Р. Каплан, казал, че гърците са женени за Изтока, но Западът е бил винаги тяхна любовница¹⁷). Разграничението, което правим, в действителност не съществува така открито, защото и автохтонните, и чуждите елементи са тясно преплетени, кога с положителен, кога с отрицателен творчески заряд.¹⁸

Първото движение за обновление с автентичен гръцки характер съвпада и произхожда от езиковата революция на димотицизма, който от 1890 г. и след това коренно променя духовния живот и съдбините на страната. Разбира се, димотицизмът не представлява само едно тясно филологическо или поетическо движение, а една по-широка духовна и морална революция, предизвикана от нуждите на гръцкия живот, с многобройни културно-естетически изяви.

По време на управлението на Трикупис димотицизмът все още не е окончателно оформено движение, за да има и съответните амбиции. Съществуват обаче обособени възгледи по езиковия въпрос, които имайки своите корени в предреволюционните спорове за езика, достигат в този период до нивото на

¹⁷ Kaplan, R. *Balkan Ghosts*. New York, St. Martin's Press, 1993, p. 283.

¹⁸ Καραντώνης, Α. Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση....., σ. 115.

едно солидно теоретично обосноваване. По този начин в рамките на критичното десетилетие между 1880-1890 г. се появяват най-малко четири платформи: Константинос Контос (1834-1909) смята, че трябва още повече да се архаизира катаревуса (Γλωσσικάί παρτηρήσεις, 1982). Димитриос Вернардакис (1833-1907) съветва да се откажем от катаревуса и да се обърнем към димотики постепенно и необратимо, а Георгиос Хадзидакис (1848-1941) – ученик на Контос – вярва, че за момента е добре да се архаизира катаревуса и по-късно, по всяка вероятност, да дойде часът на димотики. Несъмнено още от предреволюционните години димотики има поддържници в лицето на Д. Катардзис (ок. 1730-1807), А. Хриstopулос (1772-1847), Й. Виларас (1771-1823) и др., а от 1884-86 г. е подкрепен теоретично и езиковедски с издаването в Париж на творбата на Янис Психарис (1854-1929) „Трудове по история на новогръцката граматика“.¹⁹ Може ли да се говори за съществуването на движение обаче?

Съществува мнение, че движението на димотицизма добива характер на „движение“ доста по-късно. А именно когато въпросите, касаещи първоначалната цел – утвърждаването на димотики като език на литературата, се обединяват с тези, отнасящи се до образованието – т.е. към първото десетилетие на XX в. При едно по-внимателно изследване на идеологическото и политическо функциониране на димотицизма (т. е. едно по-внимателно проучване на границите, превърнали димотицизма в поле, в което се развиват системи от идеи, довели до действия и последствия, надминаващи проблемите, касаещи само езика) става ясно, че ситуацията е по-различна.

Рена Ставриди-Патрику предлага да търсим изходната точка за създаването на движението в последните години от управлението на Трикупис и сочи като рождена годината 1888, в която е публикувано „Моето пътуване“ на Психарис. Всеизвестно е, че именно това произведение е считано за манифест на ди-

¹⁹ Димарас, К. История на новогръцката литература..., с. 357.

мотицизма. Неизследван е обаче все още въпросът за връзката на този текст с хронологическия период, в който излиза от печат. Манифестът на Психарис всъщност непосредствено си диалогизира със социалнополитическата линия, реализирана чрез управлението на правителството на Трикупис. Затова се налага да проследим в каква степен характерът на епохата позволява възникването на идеологическите постановки на движението на димотицизма. С други думи, трябва да изясним не само защо това произведение е публикувано тогава – проблем, свързан с филологическата подготовка и прозорливостта на Психарис, но главно защо получава такава популярност, защо идеите му „покълват“ с такава сила. Тезите, отразени в труда на Психарис, се оказват в унисон със социалнополитическите условия от края на XIX в. – те се свързват и взаимно се оплодяват. Именно тази хармония „позволява на текста да стане манифест, движението да се оформи като такова, да систематизира идеите си и да добие идеологическа автономност“²⁰.

В цитираната статия „Очакванията на димотицизма“ Рена Ставриди-Патрикиу показва как димотицизмът се свързва на различните нива с реалиите на тогавашната социална, политическа и идеологическа действителност. Когато е публикувано „Моето пътуване“, през 1885 г. вече е издаден текстът на Роидис „Парерга“, в който авторът включва увод със заглавие „За днешния език“²¹. Уводът излиза в списанието „Естия“ и представлява остра критика срещу пуризма и катаревусианството. Психарис също си сътрудничи с филологическото списание „Естия“ на Дросинис, очертало се и като трибуна в подкрепа на Трикупис. Определящи за този период са три фактора – непреклонността на Роидис, Дросинис и поколението на 80-те, краят на Романтизма.

²⁰ Σταυρίδη-Πατρίκιου, Ρ. Οι προσδοκίες του δημοτικισμού. – Στο: Ο Χαρίλαος Τρικούπης και η εποχή του (επιμ. Τσίχλη-Αρώνη, Κ., Τρίχα, Λ.). Αθήνα, Παπαζήσης, 2000, σ. 488-498.

²¹ π. Εστία, т. 19 (1885), σ. 275-278.

Да се върнем към „Моето пътуване“ и онези „зъбчати ко-
лела“, които го свързват с епохата. Главната цел на Психарис,
освен да напише едно образцово произведение на димотики, е
позиционирането му в онези семантични рамки, позволили тран-
сформирането на „говоримия език на народа“ в символ на една
борба.

Индивидуалните гласове ще се влеят в едно масово
движение. Неотменните нужди на борбата са първият елемент,
който се откроява в анализа на Психарис – недостатъчността
на индивидуалното усилие, необходимостта от общи действия
и потребността от формулирани искания. Психарис е намерил
две думи – „Идея“ и „Гръцка общност“ и зад тях прозира интелектуалецът, завладян от атмосферата на Франция, където все
повече се акцентува върху значението на общността. „Всички
сме едно“, пише в „Моето пътуване“ Психарис и веднага след
това идва познатото: „Искам слава и юмруци“²².

Общонационалното значение на проблема съставлява
главната идеологическа ос, около която се групират както ди-
мотицистите, така и пуристите. Един общ език за всички гръ-
ци представлява най-цялостно реализиране на националното
единство в и извън територията на Гърция. Психарис успява да
постави димотики в такова положение, че да запази разстояни-
ето между съвременния език и античността, но също така да
осигури сближаването им. Димотики е истинското дете на антич-
ния гръцки. „Трябва по-добре да научим старогръцки, за да раз-
берем историческото значение на димотики“²³, пише той. Така
континуитетът по линия на връзката с Античността формира и
придава дълбочина на облика на съвременна Гърция.

В „Моето пътуване“ е подчертано националното съдър-
жание на понятието „димотики“ по отношение на националната
приемственост. Възгледите на Психарис се оказват близки до

²² Ψυχάρης, Γ. Το ταξίδι μου (επιμ. Άλκης Αγγέλου). Αθήνα, Ερμής, 1971, σ. 24.

²³ Пак там, σ. 38.

тези на К. Папаригопулос. История, развивала се без прекъсване, съответства на език, развивал се без прекъсване. „Една нация, за да стане нация, се нуждае от две неща – да увеличи границите си и да има своя филологическа наука“²⁴, и по-нататък: „Първата основа е земята, само с такава основа може да направи нещо един народ. Нужен му е обаче и собствен език, език нов, а не стар. Само чрез такъв език може да има собствена филологическа наука и да има нужната свобода, цялостна независимост“²⁵.

Движението на димотицизма е също и политическо. Това не е нова характеристика. Използвана е още при предреволюционните спорове и по-късно през XIX в. от Спиридонос Замбелиос. „Езиковият въпрос е и политически; това, за което се бори армията по отношение на географските граници, езикът иска да направи за мисловните...“²⁶.

Терминът „политически“ Психарис ще използва по-късно многократно, когато ще се наблюдава намесата именно на политически фактори в езиковия въпрос по линия на свързването му с проблема за образованието. Колкото по-силно е това обвързване, толкова по-доволен е Психарис, тъй като вярва, че крайното решение на проблема ще бъде именно такова – политическо.

През 1888 г. дискусиите може да са разгорещени, но трайно приближаване до интересите на политиката все още няма. Психарис сам се опитва да създаде подобен прецедент и в последните страници на „Моето пътуване“ говори за Трикупис като за единствения човек, способен да извади елинизма от безизходицата.

Движението на димотицизма е и либерално. Терминът не се използва от Психарис, но основните принципи на либерализма, така, както са възприети от една голяма част от френските

²⁴ Пак там, σ. 37.

²⁵ Пак там, σ. 201.

²⁶ Ζαμπέλιου, Σ. Ασματα δημωτικά της Ελλάδος. Κέρκυρα, 1852, σ. 368

интелектуалци и както функционират в политическата система на Третата френска република, са пръснати из целия текст на „Моето пътуване“, като един от тях се превръща в крайъгълен камък на цялата му философия – димотики е езикът на народа, орган на народното образование, израз на народната воля. Нека в скоби отбележим, че в един продължителен период от време през XX в. либерализмът представлява мощен свързващ елемент на димотицизма с политическите течения, наследили управленските традиции, завещани от Трикупис. До момента, когато не се открива поредната възможност за ново политическо обвързване на димотики, и той, натоварен с нов идеологически елемент, от език на народа се превръща в език на работническата класа.

Движението на димотицизма има и научен характер. Позитивизмът на Психарис и научният апарат, който осигурява на димотики, определени от К. Димарас като „антидот на романтическата безпочвеност“²⁷, е още едно силно оръжие, обединяващо новите теории за езика и възгледите, характеризиращи управлението на Трикупис, така както се формират като политика и се реализират в дела.

В общи линии това са основните допирни точки на димотицизма и идейните постановки, залегнали в управлението на Трикупис. Съществува обаче и още един последен елемент, същностен и обединяващ за двете движения – елементът на модернизация.

Както политиката на Трикупис, независимо от известните отклонения, наблюдавани при реализацията ѝ, така и димотицизмът възникват и се развиват като движения за модернизация и притежават всички онези характеристики, които историческата и обществена наука определят като модернизация. Димотики се превръща в своеобразен подстъп за новаторските импулси, идващи от Западна Европа, и затова и модернизмът се превръща

²⁷ Димарас, К. История на новогръцката литература..., с. 414.

в синоним на европеизъм. К. Димарас отбелязва, че катаревуса е изкуствен език, без корени в живота, безличен в самата си същност и дори го дефинира като антипоетичен.²⁸ Димотики е език, свързан с фолклора, с живите народни корени, но в този момент не съществува съответстващ му литературен инструмент. Той е оформен от Костис Паламас (1859-1943) и от онези творци около него, които са последователи на димотики.

Нека се върнем към „Моето пътуване“, чрез което Психарис трайно свързва димотизцизма с модернизиращо-европейското. Чрез защитаваните идеи движението за утвърждаване на говоримия език привлича широки обществени слоеве, подкрепили го (колкото и парадоксално да е) и без да пишат на димотики. Характерологичен в този смисъл е примерът с Роидис, но тук бихме могли да посочим и самия Трикупис.

Психарис така или иначе смята Трикупис за политическия водач, осъществил цялостното духовно възраждане на гръцкото общество. Доказателство за това откриваме и в алегоричния разказ „Магът“, който му посвещава през 1892 г. В този разказ „малкият град“ и „малките граждани“ не правят нищо в настоящето (а са имали предци-гиганти), говорят един странен език и нямат нито художествена, нито духовна продукция. Идва магът и с едно стъкло ги прави „големи граждани“, „които говорят езика, говорен от полето и планината“²⁹.

В текста няма специално посвещение на Трикупис, но в следващия брой на списанието „Естия“ е публикувано послание на Психарис към редактора му Г. Дросинис със следното съдържание: „Малко по малко разбрах, че приказката няма само филологическо значение – може да има и политическо. Затова и днес реших да я посветя на един Голям гражданин – на Трикупис“³⁰.

Свидетелствата за контактите между Психарис и Трику-

²⁸ Пак там, с. 355.

²⁹ Ψυχάρης, Γ. «Ο Μάγος», π. Εστία (В пер.), ф. 10 (8 Μαρτίου 1892), σ. 145.

³⁰ Вж. по-подробно: π. Εστία (В пер.), ф. 11 (15 Μαρτίου 1892), σ. 175.

пис и мнението на последния по езиковия въпрос, потвърждават тезата, че, въпреки че Трикупис е резервиран към езика на Психарис, той възприема реформаторския дух на движението. За това говори самият Психарис, споменал за размяната на посещения с Трикупис, а също и други съвременници – Милтиадис Малакасис, Григориос Ксенопулос, също и Роидис, който в едно свое писмо до Психарис от 1889 г. пише: „...ако можеше единственият достоен човек в Гърция да има времето да мисли за нещо друго освен за връщането на заема! Той споделя изцяло начина, по който мислим, намира „Моето пътуване“ много интересно, но под тежестта на постоянни задължения отлага постоянно за по-нататък планове по отношение на реформите в Университета“³¹.

С развитието и укрепването на движението в следващите години нараства и общественото противопоставяне, добило през XX в. характера на идеологически терор и политически гонения.

Реакцията срещу всяко движение за модернизация обикновено е отбраната, опираща се на трите обществени стожера – етика, религия, патриотизъм. Така в началото на XX в. димотики вече няма да бъде квалифициран като „вулгарен език“, а като „безморален, антинационален, антирелигиозен език“³².

Всъщност движението на привържениците на народния език не отрича ролята на религията и великата гръцка идея, а се опитва да им даде други измерения, поради което подобни обвинения са неоснователни. По същия начин първоначално враждебно са посрещнати и опитите за обновяване на гръцката лирика. Затова в следващите редове нека проследим именно как **модерната поезия** в Гърция се обвързва с каузата на димотики.

³¹ Вж. по-подробно: Τριανταφυλλίδης, Μ. Ο Χαρίλαος Τρικούπης και το γλωσσικό ζήτημα. – Στο: Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου, 5, 1915, σ. 246-252.

³² Σταυρίδη-Πατρίκιου, Ρ. Οι προσδοκίες του δημοτικισμού..., σ. 493.

Разглеждайки гръцката поезия през призмата на сместа от традиция и иновация, можем с определена условност да я разделим на „традиционалистична“ и „модерна“ лирическа продукция, въпреки че едно подобно разграничение не може да обхване всеки специфичен детайл и всяко отделно изключение. Без това да предполага и цели една качествена оценка на поетичните творби в дълбочина и главно на личностите, които се крият зад тях, в рамките на „традиционалистичната“ линия бихме поставили произведения като тези на творците, пишещи на катаревуса от Старата атинска школа през XIX в., но и почти цялата продукция на първите 15 години от развитието на димотицизма – т. е. от 1880 г. почти до 1895 г. Това творчество оставя впечатлението за една статична поезия, лишена от естетически проблематизъм; поезия, която, разбира се, има своите „герои“, публика и достойни таланти, заема своето място в многотомните антологии, има и своите открояващи се творци – сред тях са Валаоритис с езиковата си пластичност и Кристалис с изящната си буколическа поезия. Като цяло обаче тези произведения могат да бъдат сравнени със стена – тя трябва да бъде прескочена чрез стремежа за създаването на нов поетичен изказ.³³

Все по-тесните контакти на новата гръцка литература с европейската – и главно с френската – са свързани с осъществяването на една от главните идеи на димотицизма, стремящ се да изгради съвременния културен живот на нацията върху модерното знание, които единствено европейската наука е способна да предостави. От 1900 г. и след това в лоното на димотицизма, сред разцъфването на новите идеали, чиято крайна цел е окончателното налагане на говоримия език и духовното възкръсване на гръцкия народ, успоредно с развитието на модернистичната поезия и обогатяването ѝ с нови таланти, поетическите тече-

³³ Καραντώνης, Α. Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση..., σ. 116.

ния започват да се диференцират и в определен смисъл да се европеизират. Централното и най-влиятелно течение – това на Паламас, колкото и да се разширява към границите на Европа, се стреми да остане повече „гръцко“, национално, свързано с димотики. Целта му е създаването на гръцка литература и език, съчетаващи в една нова изразност античната, византийската, народната, модерната буржоазна и европейска традиции. Това огромно усилие виждаме реализирано в делото на Паламас и учениците му. В бъдеще всички „модерни“ стремления в рамките на течението на Паламас ще се ръководят и вдъхновяват от нуждата да са пропити изцяло с гръцки дух и да се „посвещават на каузата на димотицизма“.³⁴

И ако димотицизмът, въпреки своята широко съставена реформаторска платформа, се е наложил първоначално най-вече в литературата, това е станало, защото се е опрял на една неотменна обществена нужда и тази нужда е казвала, че най-накрая трябва да бъде отстранена, погребана катаревуса, за да може в Гърция предметите и понятията, значенията и обектите да получат истинското си име. Дори само това е било достатъчно, за да предизвика зачеването и раждането на една нова поезия.³⁵

Такава е задачата и на първата, най-трудна, ала и най-значима фаза на поетичния димотицизъм – лириката постепенно обръща гръб на катаревуса, за да усвои езика на народа, създал своя поезия, архитектура, музика, свои думи, с които да изрази всяко движение на сърцето и въображението. Така първият етап на поетичния димотицизъм е свързан с огромното усилие на образованите гърци да възвърнат своята езикова памет, да се докоснат до изворите на живия, говорим гръцки език. Лирическите творби от този период днес имат по-скоро историческо, отколкото литературно значение. Вероятно не може да

³⁴ Пак там, с. 132-133.

³⁵ Пак там, с. 118.

бъде другояче, при положение че още твърде млади, поетичните първоапостоли на димотицизма трябва да се борят не само със своята незрялост и неукрепналата културна атмосфера на епохата, с всесилния „официален език на нацията“, а и с един много могъщ вътрешен фактор: с влиянието, упражнявано върху тях от катаревуса чрез всички литературни примери, просмукани в съзнанието им по пътя на официалното образование.³⁶

Тези проблеми особено се открояват в огромния съзидателен труд на К. Паламас – най-големия и многолик поет на димотицизма и на Нова Гърция, който успява да „победи“ катаревуса, но същевременно изкуственият, „висок“ език все пак оставя следа и в неговото творчество. Всъщност литературната продукция на Паламас се разклонява в две посоки – и към „традиционалистичната“, но и към „модерната“ поезия. Към традиционалистичната поетична линия принадлежат първите му три стихосбирки, като че „изскочили“ от подсъзнанието му на поет, познал каноните на Старата атинска школа. Такива примери срещаме дори в последните му стихосбирки. Към модерната поезия Паламас принадлежи с основната част от творчеството си – „Ямби и анапести“, „Привети на Зорницата“, превъзходната „Безмълвен живот“, „Дванадесетословът на циганина“, „Флейтата на царя“, „Олтари“.³⁷

Съдбата на гръцкия литературен живот е избрала началото на поетичния димотицизъм да съвпадне по определен начин с раждането на символистичното течение във Франция. От този момент можем да кажем, че парнасизмът и символизмът са спомогнали поетичния димотицизъм да добие естетически уклон и да има изключително плодотворно въздействие върху стихотворната форма – нещо което не е постигнато по време на Романтизма. Романтизмът е изцяло неразбран от подръжниците и подражателите си катаревусианци. Романтизмът продължава

³⁶ Пак там, с. 119.

³⁷ Пак там, с. 119.

съществуването си като следсмъртен отзвук, свързан с отдалечените европейски територии, най-вече чрез продължаващото подражание на многотомното поетично творчество на дълголетния и митичен Юго, творил до времето, когато официално се появява символистичното течение.

Успоредно с това романтическо „продължение“ (свързано със специфичната рецепция на Романтизма и с по-дълготрайното му присъствие в творчеството на поетите и прозаичите), което се наблюдава в гръцката, а и в други балкански литератури, във Франция се появява парнализъмът – първото в известен смисъл модернистично течение, което чрез творчеството на Франсоа Копе, Сюли Прюдом и Льоконт дьо Лил въздейства съществено върху първоначалните стъпки на поетичния димотицизъм от Паламас до Полемис и Дросинис.³⁸ В рамките почти на 15 години от 1880 г. до 1895 г. поезията на ранния димотицизъм е повлияна от френските парналисти и главно от парнасистите с дребнобуржоазна светочувствителност и с жизнерадостна интимност като Франсоа Копе. Около неговите произведения наслояват гръцкия си народностен светоглед Дросинис и Полемис, докато Паламас избира по-висок образец – възхищението от античността на Льоконт дьо Лил и тънкия и сложен психологизъм на Сюли Прюдом. „Химн за Атина“, първото по-зряло произведение на Паламас, черпи вдъхновение от преклонението на парнасистите пред класицизма, стоплено обаче и от чувствата на един съвременен грък, желаещ да види страната си, възродена под благословията на богинята Атина – символ на мъдростта и сияйните небеса. А. Карандонис стига до извода, че „гръцките парналисти имат идеали и са оптимисти, докато френските са песимисти и не вярват в нищо“³⁹.

Някак бавно и колебливо напредва към зрелостта и модернизирването си младата гръцка поезия. Срещата ѝ с френ-

³⁸ Пак там, с. 120.

³⁹ Пак там, с. 120.

ския символизъм е едно преливане на естетическа кръв, която ще я подсили и ще я изведе по-бързо до същината на изкуството. Френският символизъм навлиза в Гърция през 1892 г. с първи представител младия тогава Стефанос Стефану (Στέφανος Στεφάνου) (1868-1944). Този „вносител“ на първото модерно европейско поетично течение е считан за поет без особен талант, но за сметка на това е широко известна личност, става дори директор на Кралския театър. На други творци обаче е отредено да създадат лирика, притежаваща качествата на високо изкуство и заедно с това основните белези на символизма, като с това естетически издигат и поетичния димотицизъм. Тези поети са Костис Паламас, Константинос Хадзопулос (Κωνσταντίνος Χατζόπουλος) (1868-1920), Йоанис Грипарис (Ιωάννης Γρυπάρης) (1872-1942), Милтиадис Малакасис (Μιλτιάδης Μαλακάσης) (1869-1943), Ламброс Порфирас (Λάμπρος Πορφύρας) (1879-1932), Лоренцос Мавилис (Λορέντζος Μαβίλης) (1860-1912), Апостолос Мелакринос (Απόστολος Μελαχρινός) (1880-1952), Ангелос Сикелианос (Άγγελος Σικελιανός) (1884-1951) с първите си стихове и мн. др.

Символизмът и в теоретичен, и в естетически план, и като конкретен творчески стремеж става познат в Гърция през 1892 г. и оттогава до 1930 г. не престава да въздейства върху поетичните движения и течения, като почти няма поет в този период в Гърция, „който да не е повлиян от символизма“⁴⁰. Новогръцкият лиризм се оформя под въздействието на естетиката на символизма, понякога оплождаща, а друг път размътваща поетичните води. Всички поети, творящи в Гърция след Паламас, и най-вече в периода 1910-1930 г., включително и Сеферис, в по-малка или по-голяма степен са възприели нещо от символизма. И добри, и лоши творци попадат под магията на музикалното му очарование и се стремят да изразят вътрешното вглъбяване и непосредствената сила на психическите вълнения, на които

⁴⁰ Жечев, М. Гръцката поезия между двете световни войни. София, БАН, 1983, с. 288.

ни правят свидетели Верлен, Маларме и други поети. Модернистичните поетични течения, проявили се след 1910 г., също имат за изходна точка естетическите идеали на символизма. На него и на вариантите му принадлежат поети като Ромос Филирас (Ρώμος Φιλύρας) (1888-1942), Костас Уранис (Κώστας Ουράνης) (1880-1953), Такис Папазонис (Τάκης Παπατσώνης) (1895-1976), Костас Кариотакис (Κώστας Καρυωτάκης) (1896-1928), Наполеон Лапатиотис (Ναπολέων Λαπαθιώτης) (1888-1944), Телос Аграс (Τέλος Άγρας) (1899-1944), Мария Папаниколау (Μαρία Παπανικολάου) (1900-1943), Мария Полидури (Μαρία Πολυδούρη) (1902-1930) и много други не толкова значими поети. Ще направим една обща бележка – символизмът на поетите-димотицисти остава дълбоко гръцки, докато този на по-новите поети се опитва да се еманципира от гръцките нюанси, стреми се да прилича директно на прототипите.⁴¹

Нека се върнем обаче към 1897 година. Спирайки се върху културно-политическата ситуация в Гърция в т. нар. fin de siècle споменахме за войната от 1897 г. между Гърция и Турция. Вдъхновявани от бляновете за национално възраждане (те са и крайъгълният камък на Мегали идея), през 1897 г. много гърци се присъединяват към Етники Етерия – незаконна военна организация, в която членуват много военни и други изявени личности, подклаждаща милитаристична атмосфера и съдействала за избухването на конфликта между двете държави. Ударът е тежък. Гърция е принудена да върне Тесалия на Портата, но все пак остров Крит, окупиран от Великите сили, е признат за автономен под надзора на султана. Самият Хадзопулос, участвал в тази война като офицер в запаса на фронта в Епир, ще пред-

⁴¹ Καραντώνης, Α. Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση..., σ. 122.

стави картината на разруха и разпад с разказа си „Войн“ през 1907 г., а през 1909 г. дори ще свърже състоянието на всеобща апатия, възцарила се след 1897 г., с разпространението на символистичното течение:

„Мотивите на символизма са, разбира се, чужди за страната ни, но състоянието на духовете е узряло да ги приеме, психиката готова да попадне в клопката му. Първите му прояви съвпадат с края на войната от 1897 г. Печалният ѝ край какви ли не разочарования не донесе на духовете и какво отчаяние от националната действителност! Естествено е обществените неразбории да бъдат последвани от една реакция, възпламеняването и възбуждането да донесе едно раздвижване на мисълта и духовете...Който може нека си спомни и нашето объркване след войната. Умът се рееше като в мистерия, спъвайки се там, където се опитваше да намери обяснение, от една неяснота в друга – настоящето мътно и нерадостно, бъдещето забулено. Поначало характеризиращ се с аномалии, както казва г-н Склирос⁴², разумът на гръцкото общество, достигайки върха на събития, които не може да проумее, в областта на изкуството се хвърли към утехата на бляновете и намери едно убежище, което му се предлагаше вече готово.“⁴³

Въпреки това усилията на Трикупис за национално обединение не са безуспешни. С целенасочената си политика той създава всички необходими предпоставки за индустриализация и изграждане на съответната рамка, осигурила икономическото развитие на страната. През този период, в който в културния живот господстват личностите на Паламас и Психарис, се наблюдава първият разрыв с миналото и започва да се формира едно ново съзнание:

⁴² Георгиос Константиноидис (1878-1919), наричан също Склирос, е гръцки социалист. Първ въвежда в Гърция социологическите теории на марксизма. През 1907 г. издава знаменития си труд „Социалният ни въпрос“.

⁴³ Χατζόπουλος, Κ. Κριτικά κείμενα (επιμ. Κρίστα Ανεμούδη-Αρζόγλου). Αθήνα, Νεοελληνική βιβλιοθήκη Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1996, σ. 130.

„Не беше само едно литературно съзнание в тесен смисъл. В политиката харизматичната личност на Харилаос Трикупис представляваше ядрото на държавния живот от всички области. Пресата също започваше, с експанзивната и антиконформистка личност на Власис Гавриилидис⁴⁴, да проявява признаците на едно възраждане. Най-горещите проблеми на деня излизаха на повърхността, дискутираха се с един стремеж за непозната до този момент задълбоченост, духовни проблеми се разглеждаха с по-голяма сериозност, интелектуалното бездействие, съдбовен резултат от множеството мъртви елементи, които бяха обгърнали всички национални прояви, получаваше плодотворното дразнение на действителността, успоредно развитието на критическия дух и на сатирата ... показваше тенденцията за създаване на един друг гръцки живот, способен да върви по пътя на възхода, дори и с някои колебания, някои временни задъхвания, грешни стъпки, но с вяра в правотата на пътя. Съзнанието за пробуждането беше много странно. И ставаше ядро на един физиологичен организъм, очакващ да се изяви с революционен замах във всички посоки.“⁴⁵

Естествено, няма съмнение, че поражението от 1897 г. влияе като катализатор върху развитието на гръцката литература. Колкото и решаващо обаче да е въздействието му, трудно е да твърдим, че представлява генетична причина за появата на символизма, направил своя дебют още в началото на 90-те години на XIX в. Безспорно военната загуба създава подходящия климат, за да стимулира търсенията на поетите след Паламас (за което е изкушен дори самият Паламас) в областта на музикалната и чиста поезия, обръщайки гръб на историята и големи-

⁴⁴ Власис Гавриилидис (1848-1920) е считан за родоначалник на съвременната журналистика в Гърция. Прогресивните му разбирания по въпросите на езика му спечелват много неприятели, а печатницата на редактирания от него вестник „Асти“ е подлагана на атаки (включително и при събитията наречени „Евангелиака“).

⁴⁵ Χοιρμούζιος, Ατζ. Ο Παλαμάς και η εποχή του, т. 1. Αθήνα, Διόνυσος, 1959, σ. 44-47.

те й събития. Така те за първи път се затварят в кулата от слонова кост и подготвят почвата за продължението, последвало през 20-те години години на XX в.

Затрогващите мелодии, разбира се, напомнят за отчаянието, господстващо след 1897 г., но и не само. Поетите от последните две десетилетия на XIX в., въпреки че реагират срещу атмосферата на Романтизма, са облъхнати от нея от младежките си години. Нима в идиличната поезия и на Дросинис, и на Хадзопулос не диша една романтическа невинност? (Паламас нарича Соломос „европейски поет“⁴⁶). Завладени от френските символисти и от стремежа им да изключат от поезията всичко наративно, описателно и злободневно, лириците след Паламас са увлечени от песента и магията на музиката.

Противоположно на Паламас, лириката на много от поетите от поколение на 90-те години на XIX в. – с изключение на Й. Грипарис, на З. Папандониу и на Л. Мавилис – няма да отрази загубата от 1897 г., нито по-късно възраждането на надеждите по време на Балканските войни. Извън темата на историческите събития ще останат с поезията си М. Малакасис, Л. Порфирас и К. Хадзопулос. Това не означава, че те не се влияят от случващото се край тях и не се интересуват от съдбата на нацията. Творчеството им, затворено в техния личен свят, не се вдъхновява от промените в заобикалящата действителност.

Наред с всичко останало почти за всички творци от периода 1880-1920 г. важи отбелязаното от литературоведа Т. Карвелис:

„През този период поетите активно участват в настоящия живот. Разочарованията от състоянието на нацията и от политическия живот и успоредно надеждите за цялостно възраждане, най-вече след Балканските войни, представляват крайните полюси, между които се движи животът

⁴⁶ Παλαμάς, Κ. Η Φαντασία και η Πατρίς. – Στο: Άπαντα, Β. Αθήνα, Γκοβόστης, 1984, σ. 379-388.

*и поезията им. Връзката им с епохата започва да става биологична. От тази гледна точка характерологичен е случаят със Сикелианос, в чиято лирика са възплътени едни обновени елиноцентрични настроения. Патриотичната тематика, разбира се, освободена от многословните стихове на миналото, няма да изчезне. Обаче ако връзката с историческото настояще укрепва, паралелно, и главно чрез историографията, се възражда интересът към славното минало. Най-изявеният представител на тези две тенденции е Костис Паламас.*⁴⁷

Можем да кажем, че Паламас, запазвайки аналогиите, превръща в поетично слово триединната историческа схема на К. Папаригопулос, имайки за цел – както и историкът – възстановяването на гръцкия културен континуитет. Някои теоретици твърдят, че идеята за единната „елинохристиянска култура“ (термин, използван през 1852 г. от С. Замбелиос) се утвърждава в творчеството на Паламас като базов термин за гръцката идентичност. Именно в този период се формират и концепциите на Мегали идея за изконното историческо гръцко пространство и териториалните претенции на Нова Гърция на Балканите и в Мала Азия.

Критиката много пъти е споменавала антитезите, населяващи творчеството на Паламас. Те представляват израз на поетичен дискурс и стратегия, имащи за неотлъчна цел едно амбициозно обединяване на хетерогенни елементи. Така паралелно с европейската перспектива и сравнителния му подход Паламас остава верен на големия гръцки блян и създава в лирически и идеологически план големия гръцки поетичен синтез. Този мегаидеен блян на Паламас получава литературен израз около първото десетилетие на XX в. по време на „визионерската“ фаза в творчеството му, когато в обръщение е стихосбирката „Безмълвен живот“ (1904) и двете големи поеми „Дванадесетословът на циганина“ (1907) и „Флейтата на царя“ (1910).

⁴⁷ Καρβέλης, Τ. Ποίηση και ιστορία. – Στο: Νέα εποχή, Λευκωσία, 1 (213), 1992, σ. 17.

Тези две произведения, както и произведенията на П. Янакопулос (1869-1910), на Ида (псевдоним на Йон Драгумис (1878-1920)) и на Пенелопи Делта (1872-1941), отразяват атмосферата на национален подем, който следва войната от 1897 г. Особено с борбите на гърците за Македония се бележи едно ново национално възраждане, отразено в различни литературни произведения от епохата: в споменатата вече „Флейтата на царя“, в „Кръвта на мъченици и герои“ (1907) на Й. Драгумис, в произведенията на П. Делта „Времето на българоубиеца“ (1911) и „Тайните на блатата“ (1937).

Споменът за гръцкото величие и желанието за възраждането му (с други думи за създаването на едно достойно бъдеще) представляват главните репери, върху които се базират блянове-те на Паламас. Този синтезиращ и съзидателен процес е плод на всесилната поетична фантазия. Поетичният език създава пространство, където се осъществяват и обединяват индивидуални и колективни спомени, носталгии, желания. Поезията според Паламас е „магьосница“, а вдъхновението ѝ е „най-възвишено“, едно „свещенодействие“, което с наставничеството на „Науката“ се стреми да бъде далеч от „грозотата на посредствеността“. Впоследствие творецът (както виждаме от критическите му текстове и главно от манифеста-пролог към стихосбирката „Очите на душата ми“, 1892) се превръща в „жрец“ на свещената поезия и се възвисява до сфери, недосегаеми за обикновените хора. Според него поетът не работи нито за мнозинството, нито за малцинството, работи за „Поезията“; поетът не следва, а води, дава парола-та, той е искрата, която запалва сухите дървета.⁴⁸

Несъмнено характерен за гръцката литература през първите десетилетия на XX в. е впечатляващият полиморфизъм. Феноменът на литературната полифония в този период съответства на една пъстра социалнополитическа картина на гръцкото

⁴⁸ Βουτουρή, Π. Λογοτεχνικές αναζητήσεις. – Στο: Ιστορία της Ελλάδος. Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2000, σ. 284.

общество след 1897 г.: последователни войни, политически фанатизъм, вътрешна миграция, бежанци.⁴⁹

Междувременно контактът на новата гръцка литература с европейската и главно с френската, става все по-обещаващ. Духовните двери на Гърция към Европа са отворени от първите димотицисти начело с Паламас. Този период на гръцко културно обновление съвпада с годините, когато символизмът и по-общо идеята за създаване на чиста, музикална поезия излиза извън рамките на Франция и излъчва своето обаяние навсякъде. В очите на поколението, дошло веднага след Паламас, започва да гори видението на „изкуството за самото изкуство“. В слуха му свири фантастична поетична музика. Идолите му не са Юго и парнасистите, а Верлен, Маларме, и главно – Лафорг, Албер Самен, Анри дьо Рение, Метерлинк и Роденбах. Нови литературни списания, „превъзходни не само за времето си, но и днес“⁵⁰, излизат едно след друго, представяйки в Гърция духовния живот на съвременна Европа, стремейки се да наложат популярните твърци на деня. Френските символисти, Ницше, плеядата големи руски и северни белетристи, сред които са Ибсен и Оскар Уайлд с култа си към естетичното, са новите богове, утвърдили се с преводи и изследвания от страниците на списанията „Техни“, после „Дионисос“, „Калитехни“, „Нумас“, „Панатинеа“, „Зои“ в Константинопол, „Акритас“. На техните страници наред с известните чужди имена се нареждат родоначалниците на новото духовно поколение: Хадзопулос, Нирванас, Порфирас, Сикелианос, Варналис, Филирас, Малакасис, Мелахринос и много други.⁵¹

Всички техни опити се осъществяват в характерната за времето атмосфера на лирически търсения за промяна, за заличаване на наративността, засилване на емоционалното и музикално внушение.⁵² Малко или много юношеството и първите

⁴⁹ Пак там, σ. 287.

⁵⁰ Καραντώνης, Α. Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση....., σ. 133.

⁵¹ Пак там, σ. 134.

⁵² Пак там, σ. 134.

младежки години на това поетично поколение пряко или косвено са свързани със символизма. По-късно творци като Сикелианос, Варналис, Малакасис, Казандзакис ще поемат по своя личен път, своеобразно новогръцки, Порфирас ще създаде музикална поезия с неоромантичен привкус, някои ще се дистанцират от неокласицизма на Мореас, други ще запазят убежденията си, а трети ще замлъкнат.

Така пред гръцките поети от поколението на 90-те стои отговорната задача не само да се реализират художествените изисквания на символизма, толкова рафинирани и изтънчени, дошли да увенчаят един език с дълголетно литературно развитие като френския, но започвайки почти от самото начало, да създадат един нов литературен език като димотики и да успеят да достигнат до съвършено литературно звучене.⁵³

След като в общи линии проследихме тенденциите за промяна на естетическия код в литературата и развитието на гръцките художествени постижения от края на XIX и началото на XX в., нека хвърлим един поглед и в областта на изящните и приложни изкуства.

Какво става в този период с изобразителните изкуства, допълващи представата за утвърждаването на модернизма в духовния живот на Гърция на предела на XIX и XX в.; как се налага модернизмът в тази сфера на гръцкия културен живот? Намесва ли се държавата в процеса на асимилиране и интегриране на западноевропейските достижения? Това са част от въпросите, чийто отговор ще потърсим.

С термина „гръцко изкуство“, както по отношение на поезията така и тук, ще дефинираме всички произведения, създа-

⁵³ Пак там, с. 135.

дени от гръцки творци, независимо от това дали са учили в художествени академии – и като такива са носители на „интелектуални“ западноевропейски изразни техники, или са обучени в някой еснаф и следват традициите на народното изкуство. Първите се придържат към европейските тенденции от XIX в. и отговарят на естетическите потребности на господстващите обществени слоеве, на кралския дом и двор, на едрата буржоазия, на висшите държавни служители, на образованите обществени слоеве. Успоредно с тях, работещите в лоното на традиционната култура, продължават да живеят и да пътуват из Егейските острови, по гръцките и малоазийските брегове и главно във вътрешността на Балканския полуостров, в провинциалните градчета и селца и в крайните квартали на столицата. Тези многобройни и главно анонимни хора на изкуството използват техники, представляващи смес от почти всички европейски стилове – от барока до неокласицизма – в рамките на една в същността си византийска и туркомюсюлманска традиция. Продукцията им задоволява вкусовете главно на търговците, моряците, богатите земеделци, на дребната буржоазия по островите и в континентална Гърция.⁵⁴

Двата свята на изкуството се разграничават не само в социално, но и в географско отношение – границите им обаче е трудно да бъдат определени, тъй като от края на XVI до началото на XX в. се наблюдава постоянното им изместване. Те в общи линии следват по своеобразен начин ориентацията и ритъма, с който навлиза капиталистическият начин на производство в южните области и по островите, а впоследствие отразява и степента, с която се променят и модернизират градските и полуградските центрове.

Дългият преход в новата гръцка история се ускорява и завършва в началото на XX в. с разпадането на Османската империя и окончателното утвърждаване на новите държави, об-

⁵⁴ Ματθιόπουλος, Ε. Εικαστικές τέχνες. – Στο: Ιστορία της Ελλάδος. Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2000, σ. 311.

разувани на Балканите в края на XIX в. Трябва да се отбележи още една характерна особеност: развитието на буржоазията в Гърция води до нарастване на влиянието на Атина и другите големи градски центрове във вътрешността, предполагащо все по-масово проникване на модерните културни реалии и в провинцията, довело съответно до маргинализиране на традиционното изкуство.⁵⁵

Интересен е фактът, че едно подобно противопоставяне може да се наблюдава дори в рамките на самата столица. В Атина в началото на XX в. повечето паметници са съсредоточени около двореца и в периметъра на триъгълника Запио – площад Синтагматос – Университета, доказващо, че дори така нареченото „официално“ изкуство, притежаващо обществен характер и често пъти създадено с обществени средства, в действителност има много ограничен кръг на разпространение.⁵⁶

Следвайки господстващите в Европа естетически иновации, гръцките творци е невъзможно да не се окажат изправени срещу импресионизма и пост-импресионистичните течения, завладели Париж в края на XIX в. През първите две десетилетия на XX в. тези новаторски движения нахлуват стремглаво в Гърция и около тях гравитират най-значимите идеологически и естетически дискусии в полето на изкуствата.⁵⁷

Несъмнено модернизмът в изобразителните изкуства, свързан най-вече с импресионизма, трябва да бъде разбран като следствие (непряко, разбира се) от цялостното развитие и укрепване на буржоазията в Гърция и като последица от възприемането на либералните идеи и цялостното модернизиране на обществения живот. В този период гръцкото общество се европеизира ускорено във всички сфери и изживява и в областта на изкуството, съгъстени в две десетилетия процеси, които в за-

⁵⁵ Пак там, с. 313-314.

⁵⁶ Пак там, с. 315.

⁵⁷ Пак там, с. 329.

падноевропейските държави се развиват през много по-голям хронологически отрязък.⁵⁸ Неизбежно е също така и забавеното, често пъти формалистично репродуциране на стиловите прототипи. Фактът, че „за две десетилетия почти едновременно се появяват импресионистични, ар нуво, символистични и пост-импресионистични течения...прави изключително сложен въпроса за класифицирането на гръцкия модернизъм, най-малкото с историческите и стилови категории, с които той е анализиран в Европа“⁵⁹. Това определение в голяма степен е валидно и по отношение на гръцката поезия от същия период. То също така е показателно за обърканата, стремяща се по-скоро към достиженията на Европа, отколкото родееща се с чистия модернизъм, ситуация, царяща в Гърция в областта на изкуствата. На гръцка почва съжителстват различни стилове дори и в произведенията на един и същи художник.

През 1901 г. смъртта първо на Николаос Гизис (1842-1901) и малко по-късно на Никифорос Литрас (1832-1904) през 1904 г. лишава Гърция от най-значимите ѝ за момента преподаватели по изящни изкуства. Николаос Гизис е всъщност и първият гръцки художник, който въвежда алегорично-символистичната образност в полето на гръцките изобразителни изкуства. Роден на остров Тинос през 1842 г., първоначално той учи в Атина и впоследствие заминава за Германия, където продължава образованието си в Мюнхен.⁶⁰ Г. Виталис (1901), Н. Вокос (1902), В. Ланцас (1902), К. Воланакис (1907), Т. Ралис (1909), Г. Врутос (1909), Л. Сохос (1911), П. Лембесис (1913) умират през първите десетилетия на XX в.; по този начин XIX в. постепенно се „отдръпва“.⁶¹ Пристигането в Атина на Георгиос Яковидис (1853-1932) и ангажирането му с преподавателска дейност и с дирек-

⁵⁸ Пак там, σ. 330.

⁵⁹ Пак там, σ. 330.

⁶⁰ Αθανασοπούλου, Σ. Νικόλαος Γύζης: ο πρωτοπόρος του Συμβολισμού στην ελληνική ζωγραφική.- <https://www.arthub.gr/nikolaos-guzhs-o-protoporos-tou-sumvolismou/>, 25.01.2020.

⁶¹ Μαθηόπουλος, Ε. Εικαστικές τέχνες..., σ. 330.

торския пост на Училището за изящни изкуства повече от всичко друго може би способства за дълголетие на академизма в изкуството. Под настойничеството на Яковидис в изобразителните изкуства и на Г. Бонанос (1863-1940) в скулптурата процъфтява многобройно поколение на епигони. Завръщането в Атина на творци с академични възгледи като Г. Роилос, Д. Гераниотис, В. Бокациамбис, Сп. Викатос, назначени за преподаватели, също подсилва тези тенденции.

Скулпторите остават в много по-голяма степен пленници на консерватизма поради факта, че поръчките за обществени паметници, надгробни паметници, бюстове и др. ги задължават да творят в рамките на установените художествени стереотипи, отразяващи изискванията на поръчителите за представителност. Обстоятелството, че по-голяма част от свободно създадените визионерски и с мистичен характер символистични творби на Томас Томопулос остават на нивото на подготвителния стадий на отливките, показва трудностите, които срещат в това поле всички опити да се преодолее закостенелостта на нивото на емпиричната правдоподобност хоризонт на очакване в скулптурата.

Не бива да смятаме обаче, че се наблюдава само едностранна обвързаност на гръцките творци с Мюнхенската академия, обясняваща господството на консерватизма в изкуствата. Поредица от автори с френско образование, пребивавали дълго в Париж, като Й. Ризос, Т. Ралис, В. Бокациамбис, Г. Роилос, А. Калудис, О. Фокас, Г. Хадзопулос, А. Сохос, К. Димитриадис и др. също се ограничават в рамките на академичните разбирания за изкуството, в някои от случаите с по-слабо или по-силно изразена склонност към реализъм, символизъм, импресионизъм.⁶²

Все пак още от края на XIX в. се е формирало силно новаторско течение сред гръцките художници, увлечени от нововъведенията на Париж. След Първата световна война френските влияния господстват в културния живот на Атина, измествайки

⁶² Пак там, с. 330.

бързо другите, главно немски влияния. В рамките на общата ориентация на Гърция към Франция, намаляването на авторитета на Мюнхенската академия е значимо. Няма да бъде преувеличение да кажем, че в областта на изкуството „модернизмът“ все повече се родее не само с европеизма, но и е и най-вече парижко явление⁶³.

Подобна е ситуацията и в цялото европейско пространство. Париж по това време е културната столица на Европа и за младите гръцки художници линията Пирея – Марсилия – Париж е като че ли главният път за контакт с европейското изкуство. Пристигайки във френската столица, младите творци търсят възможност да закачат произведенията си в някой от Салоните на независимите или в есенните салони – парижките галерии много повече ги привличат от мюнхенския Гласпласт.

В тези трудни за хората на изкуството условия много интелектуалци и творци надигат глас и индиректно критикуват държавната, но и обществената незаинтересованост, давайки израз на представи за изкуството, граничещи едновременно както с открит дидактизъм, така и с един абстрактен идеалистичен поглед спрямо статуса на човека на изкуството в социума, като по този начин продължават традиция, установена още в средата на XIX в. Според романтичните представи, формирали се по онова време, хората на изкуството са по същество „истински жреци“. Но реторичното им уподобяване с „диаманти“, напомнянията, че живеем „под сянката на Акропола“, затрогват повече идеалистите – любители на художествената продукция, които купуват художествени списания или произведения на изкуството, и много малко впечатляват политиците. Същевременно обаче подобни възгледи, отделящи специално място на ролята на творците в обществото, подчертават общественно-възпитателната функция на изкуството и значението му и като важна глава от гръцката

⁶³ Пак там, стр. 331.

история, и като „национална база“.⁶⁴ Те всъщност представляват и теоретичната основа в борбата за държавна подкрепа и намеса в него. Така като последица от укрепването на буржоазните слоеве и популяризирането на една програма, целяща дълбоки промени в държавния механизъм, икономиката и обществото, през първите години на XX в. все повече узрява разбирането за необходимостта от щедра меценатска намеса на държавата.

В края на XIX и началото на XX в. поредица от събития показват, че интересът както на властващите, така и на висшите обществени слоеве към изящните изкуства, е започнал за пръв път да се пробужда. Огромното завещание на Александрос Суцос от 1895 г. раздвижва управляващите кръгове за създаването на Национална галерия, предоставяйки за първи път и материалната база за реализирането ѝ. Учредителен закон „За създаване на музей на изобразителното изкуство“ на министъра на образованието Ат. Евтаксиас е гласуван през 1897 г. Въпреки че е назначен директор и е събрана колекция, основаването на галерия остава само на хартия. Три години по-късно през 1900 г. в Атина пристига Георгиос Яковидис, комуто е възложено управлението на новата галерия. Решението на правителството на Г. Теотокис е приветствано от деятелите на изкуството като „блага вест“.⁶⁵ Връзките на Г. Яковидис с Мюнхенската академия и установяването му на ръководни постове (от 1904 г. е преподавател в Атинската академия за изящни изкуства, от 1910 г. е председател на Организацията на гръцките дейатели на изкуството) определят водещата роля на Мюнхенската академия в Гърция.

С намесата на либералите в политическия живот на Гърция за първи път изкуствата получават икономическа и законова подкрепа от държавата. Най-важните промени се наблюдават след Балканските войни, когато през 1914 г. са гласувани законите „За създаване на организация за постоянни изложби

⁶⁴ Пак там, с. 323.

⁶⁵ Пак там, с. 324.

в Атина“ и този „За учредяване на златен медал за литература и изкуство“, чрез който се предвижда ежегодното раздаване на големи парични награди за артистичната продукция на съвременните деятели на изкуството. Накрая, интересно е да отбележим, че под натиска на балканския антагонизъм и опитите за свързването на византийското изкуство с националистическите славянски движения (в Русия, Сърбия, България) се извършва съществена преоценка на това изкуство в Гърция. В този контекст се преформулират тезите и преоритетите на националната идеология, както и тези на историята и археологията. Превръщането на византийското изкуство в поле на идеологическо и научно противопоставяне и последвалите опити за интегрирането му в полето на гръцкото културно наследство със статут аналогичен на този на древногръцката култура получава индиректен израз в правителственото решение „За учредяване на византийски и християнски музей“, акт, който може да бъде считан за първото официално признаване на „съществуването“ на византийско изкуство, наричано дотогава или „християнско“, или „средновековно“ изкуство.⁶⁶ Последиците от тази „национална“ художествено-научна преоценка на византийското изкуство са видими особено в междувоенните години, когато то ще бъде използвано за директен източник на вдъхновение наред с традиционното творчество в опитите за формиране на индивидуалния облик на новогръцката култура.

Накрая нека отбележим, че в рамките на управлението на либералите през 1914 г. към Министерство на образованието е учредено „Бюро за литература и изящни изкуства“ под ръководството на Г. Дросинис, представляващо първообраз на съвременното Министерство на културата. Показателно за цялостното реформаторско отношение на либералите по въпросите на международните връзки и присъствието на гръцкото изкуство в чужбина е създаването на отделна служба „Чужденци и излож-

⁶⁶ Пак там, с. 328.

би“ към Министерство на националната икономика. В този ред на мисли трябва да отбележим и учредяването на Атинската градска галерия, свързана с името на либерала и меценат Ем. Бенаки – избран за кмет на Атина на 9 февруари 1914.⁶⁷

⁶⁷ Пак там, с. 329.

ВТОРА ГЛАВА

Периодизация на символизма в Гърция; Съпоставки с периодите на символизма в други балкански страни; Влиянието на парнализма в гръцката литература.

Смъртоносният удар върху Старата атинска школа е нанесен от димотицистичното движение, което както видяхме, получава популярност в Гърция през 80-те години на XIX в. В този период на активни промени, свързани с управлението на правителството на Харилаос Трикупис, освен на значими социално-икономически трансформации ставаме свидетели и на бурно раздвижване на културния живот. Разбира се, настоящият труд няма за цел да проследи обстойно характера и значението на димотицистичното движение или непосредствения ефект, което то има върху гръцкия живот, но нека още веднъж припомним, че в началото му стои защитата на правото на съществуване и развитие на говоримата форма на гръцкия, противопоставена на писмения, официален език – много скоро това движение обаче прераства от чисто езиков спор в реакция срещу цялата архаична традиция, призовавайки за завръщане на литературата, изкуството, политиката и социалния живот към техните модерни гръцки корени.

Както беше отбелязано, движението се активира особено, когато Янис Психарис, изтъкнатият лингвист и професор по съвременен гръцки в Училището за източни езици в Париж (École des Langues Orientales) става негов водач – дискусиата около езиковия въпрос се динамизира, като поляризира трайно не само интелектуалния, но и политическия живот на Гърция. Именно тук откриваме първото пропукване на схоластичната догма, при което се открива възможност за нахлуване на европейския модерен поетичен канон на гръцката литературна сцена.

През 70-те години на XIX в., близо десет години преди Янис Психарис да се появи на литературната сцена и движението на димотицизма да добие самостоятелност, една група от млади поети, възправили се срещу болния сантиментализъм, изкуствено приповдигнатия патриотизъм и скования език на повечето от гръцките поети романтици, решава да започне писането на нова поезия.¹ Те са вдъхновени от критицизма на Емануил Роидис и насоките, дадени им от бащата на гръцката етнография Николаос Политис, а също така и от появата в периода между 1876 и 1880 г. на три напредничави литературни списания „Естия“ («Εστία»), „Рабагас“ («Ραμπάγας») и „Ми ханесе“ («Μη χάνεσαι»). Последните две са сатирични издания, давали възможност на младите поети да създават леки стихове и да избягат от каноните на помпозния и претенциозен стил, характерен за официалната по това време поезия.

Водещите имена на това движение, известно в гръцката литературна критика като „поколението от 80-те години на XIX в.“, са Никос Камбас (1857-1932), Георгиос Дросинис (1859-1951), Костис Паламас (1859-1943), Йоанис Полемис (1862-1924) и Георгиос Стратегис (1860-1938). Около тях се групират и много други млади поети – сред тях и такива, последвали много скоро друг път на развитие – като Георгиос Сурис (1853-1919) и Димитриос Кокос (1856-1891).

Поради факта, че някои от тези поети говорят френски и са заинтересовани от литературния живот на Франция, тяхното внимание е привлечено от парнасизма, предизвикващ възхищението им като антиромантично движение.² Много скоро те са завладени от идеята да представят на гръцката литературна сцена новото поетично движение, така успешно противостоящо на романтичното многословие и предлагащо нов поетичен код, опиращ се върху хармонията и улавящ уравновесеността. Модели на

¹ Τρυπάνης, Κ. Α. Ελληνική ποίηση. Αθήνα, Εστία, 1988, σ. 362.

² Пак там, σ. 363.

подражание стават Франсоа Копе, Сюли Прюдом, Теодор дьо Банвил, докато истинските бащи на парнасизма – Льоконт дьо Лил и Теофил Готие са открити доста по-късно за гръцката литература.

Следвайки поетичната мода, наложена от Франция (където всъщност парнасизмът е почти на смъртния си одър), гръцките парнасисти обръщат гръб на реториката и силното красноречие и се насочват към по-интимни теми, представяйки радостите и скърбите на ежедневието. В допълнение към това те започват да използват много по-многообразни и гъвкави ритми от гръцките романтици, прекалили с употребата на традиционния петнайсет и осемсричков стих.³

С течение на времето лековатата и често наивно звучаща поезия на тези творци отстъпва място на по-сериозни и амбициозни произведения, публикувани в „Естия“ или събирани в малки самостоятелни томчета. Именно на поколението на 80-те години на XIX в. принадлежи голямата заслуга за извършването на своеобразен обрат в гръцката мерена реч – те разчупват законенялата рамка на създаваните дотогава поетични творби, „дават нов живот на замрелия гръцкия стих и впоследствие пишат и някои от шедьоврите на съвременната гръцка литература“⁴.

Влиянието на парнасизма, след като веднъж е получил популярност в гръцкия литературен живот, не се ограничава само сред младите поети. Стари и утвърдени творци като Георгиос Визинос (1849-1896) (по-известен като автор на проза) и Аристоменис Провеленгиос (1850-1936) също попадат под въздействието му и фактически за парнасизъм в гръцката литература може да се говори до края на XIX в. Някои от изявените представители на поколението на 80-те години на XIX в. като Полемис и Дросинис остават докрай под въздействието му. Парнасистични стихове създава и изящният символист Йоанис Грипарис. Все пак тряб-

³ Пак там, с. 363.

⁴ Пак там, с. 363.

ва да се отбележи, че въпреки влиянието на френските поетични модели гръцките парнасиста съумяват да придадат на стиховете си оригинално звучене и „да развият в тях оптимистични нотки, които липсват като цяло във френските прототипи“⁵.

Младите поети от 80-те първоначално са подложени на остра критика от страна на старите творци. Дълго време те са обект на присмех и поети като Ахилеас Парасхос (1838-1895) (изявен представител на Старата (Първата) атинска школа (1830-1880)⁶) ги нарича „хлупаци“, а сериозната литературна критика или ги пренебрегва, или открито ги критикува.⁷ Те обаче не се обезкуражават. Когато Психарис става всепризнат лидер на движението на димотицизма и се появяват по-зрелите творби на Дросинис и Паламас, поетите от поколението на 80-те започват да бъдат приемани насериозно. С идването на техния миг на слава гръцката поезия е спасена от латентността, в която е изпаднала дотогава.

В края на века се появява една втора група млади поети, последователи на Паламас. Новото авангардно списание в този период е „Нумас“ (1903-1924) и понеже повечето от тези поети публикуват творбите си в него, те са известни още и като кръгът „Нумас“.

Водещите фигури на това движение са Й. Зервос (1874-1944), К. Картайос – псевдоним на К. Лаконос (1878-1955), Р. Голфис – псевдоним на Д. Димитриадис (1886-1957), Н. Петмезас, писал и под псевдонима Лаврас (1873-1952), и Маркос Циримокос (1872-1939). Всички те са незначителни поети. Разбира

⁵ Trypanis, C. Greek poetry (from Homer to Seferis). Chicago, University of Chicago Press, 1981, p. 652.

⁶ Първата (Старата) атинска школа («Α' Αθηναϊκή Σχολή») е свързана с литературната продукция в Атина между 1830 и 1880 г., създавана в духа на европейския Романтизъм. Върху нея силно въздействие оказват атинските фанариоти и Фанариотската школа от предходните десетилетия с център Константинопол. Виж също: Димарас, К. История на новогръцката литература от първите начала до наши дни. София, Наука и изкуство, 1971, с. 343-357.

⁷ Τρυπάνης, Κ. Α. Ελληνική ποίηση..., σ. 363.

се, могат да бъдат открити и някои техни добри поетични попадения, като „Песен за нощта“, „Цикада“, „Гръцко лято“ на Й. Зервос, „Песен за април“ на Р. Голфис. Значението им за гръцката поезия е в това, че съумяват да изследват лингвистичните и ритмични възможности на димотики в поетичната рамка на една интимно звучаща поезия. Те превеждат също така редица класически гръцки и западни произведения на популярен и жив език, с което обаче рядко надминават стремленията на първото „героично“ десетилетие на димотицистичното движение, белязано и от сляпото подражание на народните песни. Маркос Циримокос въвежда в гръцката поезия някои традиционни френски поетични форми като триолет, виланела и др.

Така хронологически стигаме до прословутия „край на века“, период, в който в гръцката литература процъфтява символизмът, трайно маркирал в един продължителен времеви отрязък съдбините на модерната гръцка поезия. За проблемите, свързани с периодизацията и хронологическото развитие на това най-мощно модернистично течение в съвременната литературна история в гръцки контекст, ще стане дума в следващите редове.

Изясняването на една литературна епоха, разбира се, в никой случай не изчерпва разностранните явления, които я характеризират – безспорно епохите на Ренесанса, Просвещението, символизма са свързани със система от явления, намиращи се в сложни, многозначни връзки помежду си. Някои литературоведи разглеждат периодизационните схеми като „необходимо зло“. Естетическите фактори, релевантни за една периодизация, се комбинират с т. нар. външни фактори, при това в никой случай обаче не се стига до механично

„прилагане“ на литературния дискурс към историята на социалната и политическа мисъл и историята на културните институции.⁸

Характерна особеност на периодизационния термин „епоха“ е, че той не предполага хомогенност на естетическите разбирания. Понятието „период“ от друга страна се използва твърде широко. Едно от възможните определения на термина е: „отрязък от литературната история, характеризиращ се с особена конфигурация и относителна хомогенност на литературните стилове и системи. (Възможно е стилът на един период да се проявява както в изкуството, така и в мисленето, и в поведението на хората.)“⁹.

Същевременно известно е, че историческите критерии за периодизация не могат да изчерпят сложността на литературните движения, завършеността на системите от ценности и антиценности. Ето защо във времето, когато процъфтява „модерната“ на полуострова, е нужно да разгледаме всички културно-политически и естетически дискурси на Балканите, за да се открие една по-ясна представа за феномените.

Символистичното движение се развива в един не голям времеви интервал в повечето балкански страни. Според периодизационната схема на Л. Кирова в Сърбия границите на символизма се очертават между 1901 и 1918 г.; в България – от 1905 до 1920 г. – година-предел „когато се налага естетическото му отрицание и утвърждаването на постсимволистични и авангардни тенденции“¹⁰. В хърватската „модерна“ се разграничават два периода - първата фаза условно е наречена „борбена“ (1895-1905), а втората „творческа“ (1906-1917). Художествените изяви на символизма в Словения също заемат сходен времеви отрязък – между 1896 и 1918 г.

⁸ Кирова, Л. Югоизточноевропейски феномени. София, АИ „М. Дринов“, 1999, с. 60.

⁹ Пак там, с. 61.

¹⁰ Пак там, с. 61.

Символистичната поезия под „тежката сянка на Паламас“ става популярна в Гърция в края на XIX в. Символизмът е донесен в Атина от Стефанос Стефану (1868-1944), както казах, незначителен поет и драматург, за кратко директор на Кралския театър, публикувал тънка книжка със символистични стихотворения под заглавието „Сънуват розите“. Това събитие предизвиква голяма суматоха в атинските литературни среди и дълги и разгорещени дискусии сред литераторите, в резултат на което Костис Паламас, е привлечен към каузата на символизма, а заедно с него и група надарени млади поети – Константинос Хадзопулос, Йоанис Грипарис, Йоанис Камбисис, Милтиадис Малакасис и Ламброс Порфирас. Костас Кристалис, принадлежащ към същата група, остава изцяло встрани от това реформаторско движение. Влиянието на новото поетично кредо е толкова голямо, че то дори е възприето от творци, живеещи в чужбина (като Апостолос Мелахринос в Константинопол).¹¹

Според критици като К. Трипанис „въпреки ентузиазма на тези млади хора гръцките поети от края на века никога не стават символисти в пълния смисъл на думата, защото те възприемат главно стилистичните техники от френските и немските творци“¹². Трябва да се доближим до следващото поколение гръцки поети, така нареченото „поколение от 1905“, и в по-голяма степен до това от 20-те години на XX в., за да проследим по-дълбоко и креативно въздействие на символизма върху гръцката лирика.

Паламас публикува първите си символистични произведения успоредно с Кавафис в началото на 90-те години на XIX в. Към първите символисти се причисляват Константинос Хадзопулос, Йоанис Грипарис и Ламброс Порфирас, които правят своя дебют със символистични стихове още преди 1900 г. Всъщност символизмът открива едно широко поле за модернистични по-

¹¹ Τριπάρης, Κ. Α. Ελληνική ποίηση..., σ. 375.

¹² Пак там, σ. 375.

етични експерименти и става основен обект на дискусии в годините 1898-1899 г. главно в краткотрайно просъществувалото списание „Техни“.

Някои критици като П. Вутурис разграничават това първо символистично течение от онова възраждане и обогатяване на символистичния инструментариум, започнало след 1910 г. с Ромос Филирас (1888-1942), („Рози в пяната“, 1910) и с Костас Уранис (1880-1953), („Spleen“, 1911).¹³ Към това „неосимволистично“ – („неоромантично“ или „метасимволистично“) – течение се причисляват с творбите си повечето от поетите на поколението на 20-те години на XX в.: Наполеон Лапатиотис (1888-1944), Костас Кариотакис (1896-1926), Телос Аграс (1899-1944), Мария Папаниколау (1900-1943), Мария Полидури (1902-1930).

Тези поети са считани от някои критици за „кръг“ и дори за отделно „движение“ заради негативното, гневно отношение към действителността, разкриващо се сред чувствата на горест, носталгия и отчаяние. В стиховете им се открояват елементите от външния свят, съответстващи на внушението за ефимерност – цветя, есенни листа, облаци – все символи, свързани със съня, страстта, с бягството и упадъка, като основна грижа на творците е и музикалността. Трябва също да отбележим, че тези творци поставят лириката си в рамките не толкова на гръцката, а на европейската и главно на френската поезия. Разбира се, независимо от приликите, които малко или много създават впечатлението за едно хомогенно поетично движение, има и разлики: например трудно можем да кажем, че тези творци имат единно отношение към традицията на Паламас или тази на Романтизма.¹⁴

В своя обемен труд, посветен на гръцката поезия от Омир до Сеферис, проникновеният изследовател на гръцката поезия К. Трипанис говори не за две, а за четири последовател-

¹³ Βουτουρής, Π. Λογοτεχνικές αναζητήσεις. – Στο: Ιστορία της Ελλάδας. Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2000, σ. 305.

¹⁴ Пак там, σ. 305.

ни вълни, чрез които символизмът завладява гръцката литература¹⁵: първата вълна се простира от 1892 г. до 1905 г. със свои представители поетите Константинос Хадзопулос, Йоанис Грипарис, Йоанис Камбисис, Милтиадис Малакасис и Ламброс Порфирас, Апостолос Мелахринос; вторият период се позиционира между годините 1905-1915, а поетите които се изявяват в него са Ангелос Сикелианос, Никос Казандзакис (1883-1957) и Костас Варналис (1884-1974) (следва да бъдат споменати и други като Сотерис Скипис, Маркос Авгерис (1884-1973), Ромос Филирас, Наполеон Лапатиотис, а също и две забележителни поетеси Миртиотиса (истинско име Теони Дракопулу (1883-1968)) и Емилия Стефану Дафни (1887-1941); третата фаза е между 1915 г. и 1925 г. и е определяна като фаза на гръцките „космополитни поети“. Гръцките „космополитни поети“ се делят на две групи: първо, тези които в действителност са живели като космополити като Костас Уранис, Ангелос Доксас (1900-1985), Никос Кавадиас (1910-1975) и, второ, поетите, прекарвали часове наред в атинските кафенета, мечтаейки за дълги пътувания в чужбина, пътешествия до Владивосток и непознатата Африка, но които в действителност никога не са напускали Гърция. Такива са Орестис Ласкос (1907-1992), Александрос Барас (1906-1990), Кесар Емануил (1902-1970). Четвъртата и последна вълна (1931-1940) увенчава гръцката лирика с творчеството на автор като Георгиос Сеферис (1900-1971).

Независимо от това коя периодизационна схема възприемем (двуфазна, четирифазна и т.н.), очевидна е дълготрайността на символистичната естетика (както и в други балкански страни – след 1918 г. недоизживяната символистична поетика продължава да оплодява литературата в България, Сърбия и т. н.). Силното влияние на символизма прехвърля границите на Гърция, като формира и поети като Апостолос Мелахринос, творещ в Константинопол. Каналите, чрез които новите лингвис-

¹⁵ Τρυνάνης, Κ. Α. Ελληνική ποίηση..., σ. 374.

тични и литературни идеи, завладели Атина, се разпростират и сред гърците в Турция, са различните атински списания и литературната пероида на Константинопол, най-вече „Филологично ехо“ и „Зои“ (1902-9), (1919-22), чиито редактор е Апостолос Мелахринос. Постепенно много от старите романтични поети изоставят първоначалните си катаревусиански тежнения, възприемат димотики и се обръщат към принципите на символизма, като в същото време се появяват и нови поети, нетърпеливи да следват последните моди. След края на Първата световна война и разгрома на Гърция през 1922 г. много от тях са принудени да напуснат домовете си и се преселват в Гърция, където продължават литературната си дейност. Най-изявените имена сред тази група творци са тези на споменатия вече Апостолос Мелахринос (1883-1952) и на Омерос Бекес (1886-1972) от Константинопол; Михаил Аргиропулос (1862-1949), Ангелос Симириотис (1870-1944), Александрос Фотиадис (1870-1943) и Стелиос Сефериадис (1873-1951) от Смирна; и Апостолос Мамелис (1876-1935) също от Мала Азия. Димотицистичното движение засяга и поезията, писана на о. Кипър.¹⁶

Следва да подчертаем също така, че от всички балкански държави единствено в Гърция се създава междинно поколение като това от 1905 г. с представители Ангелос Сикелианос, Никос Казандзакис и Костас Варналис, които са особено талантиливи и бързо се оттласкват от символизма. В периода 1915-1925 г. „чистият символизъм“ постепенно угасва и идва т. нар. „космополитна“ вълна в литературата. Това е времето на експресионизма и сюрреализма в други балкански литератури.

¹⁶ Пак там, стр. 382.

Нека сега се спрем върху литературните събития, свързани с дебюта на символизма в Гърция. На 6 декември 1892 г. в своя вестник „Акрополи“ Власис Гавриилидис (1848-1920)¹⁷, изпълнен с ентузиазъм, подържник на всяко движение, което счита за прогресивно – било то политическо, духовно, научно, обществено или свързано с изящните изкуства, посвещава изключително хвалебствен критически коментар на стихосбирката на младия поет Стефанос Стефану, издадена под заглавието „Сънуват розите“. Това всъщност е и първият несръчен опит за прилагане в гръцката поезия на художествените средства на френския символизъм, стигнал в този период върха на своето развитие. „Под това хубаво заглавие – пише Гавриилидис – един поет с младо сърце и руси сънища е създал поредица от чудни и авангардни картини и образи...Картини с разнообразни и безценни цветове...подобни на сянка на сън, като образ на безплътно създание, гледано през очите на душата, чрез бурята на страстта...Своеобразието на тази поезия, изваяността на фразата, на думите, хармонията на стиха, предизвика у нас любопитството да прочетем тези стихове и симпатията ни към този млад и надежден поет...съобщаваме на читателите за тези сънуващи рози, улавящи първото разтваряне на клепачите, любопитни да научим впечатленията им от тази поезия“¹⁸.

Веднага след това ентузиазизирано въведение на Гавриилидис следва стихотворение на Стефану, което има за мото една от крилатите фрази на Жан Мореас, лидера на символи-

¹⁷ Власис Гавриилидис (1848-1920) е считан за родоначалник на съвременната журналистика в Гърция. Прогресивните му разбирания по въпросите на езика му спечелват много неприятели, а печатницата, където се издава редактираният от него вестник „Асти“, нееднократно е подлагана на атаки. По подобен начин завършват и събитията наречени „Евангелиака“, когато публикуваните от Гавриилидис преводи на Евангелието на краен димотики се превръщат в повод за погром в редакцията на вестника му.

¹⁸ Καραντώνης, Α. Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση. Γύρω από τη σύγχρονη ελληνική ποίηση. Αθήνα, Παπαδήμας Δημ. Ν., 1990, σ. 124.

зма: „Чувствена идеология. Пластична музикалност“. Такива са символистичните търсения на автора на „Сънуват розите“. За съжаление всичко, което е открил и възхвалил Гавриилидис в творбите на С. Стефану, според критиката е плод само на чиста фантазия. Стиховете на Стефанос са „неуспешни творения на един младеж без талант и без никакво чувство към езика и техниката на стиха, необходими не само за символистичната поезия, но и за всяка една поезия“¹⁹. Нека зазвучи един от първите символистични стихове на гръцката поезия:

„Таен час е,/ будущац и наведен над отворената книга,/ аз поглед хвърлям тук и там,/ и чувствам болка във сърцето, а тялото си вледенено./ Вратата изведнъж отваря и затваря се сама и скърца,/ душата ми в боязън във призрак се оглежда./ Дали не пил съм аз омайно биле...../ О, нощ, нощ мрачна,/ страх сковава ме...пропадам,/ пред лика ѝ страховит./ Птици,/ музика,/ целувки,/ тук и там,/ цветя,/ крайбрежни скали,/ песни,/ планински хребети,/ и се радвам и тичам/ не знаая що ми е.“²⁰

Коментарите на Гавриилидис и тези, считани за глуповати, стихове на Стефанос Стефану предизвикват гнева на журналистическите кръгове, но едновременно с това за първи път пускат в обръщение термина „символизъм“ – факт, който може би компенсира липсата на естетически качества в тези първи символистични стихове.

След няколко дни във вестник „Асти“ на 12 декември 1892 г. Хараламбос Анинос с псевдоним Фанереос, публикува пародия на стиховете на С. Стефану: „Гледам с очите си наопаки,/ в двореца Елисейски,/ и носят четирикраки,/ вноската по

¹⁹ Пак там, σ. 125.

²⁰ [Εἶναι ἡ ὥρα μυστικῆς, / ξαγρυπνιασμένος καὶ σκυφτός σε ανοιχτό βιβλίο, / ρίχνω τὰ μάτια ὧ καὶ ἐκεῖ, / καὶ νιώθω πόνο στὴν καρδιά καὶ στο κορμί μου κρῖο. / Ξάφνω ἡ θύρα μοναχῆ ανοιγοκλεί καὶ τρίζει, / κι ἡ δειλιασμένη μου ψυχὴ σε φάντασμα ἀντικρύζει. / Μὴν ἥπτια σκαταλόχορτο. / Ω, νύχτα, νύχτα ἀσβολερή, / ἀραθυμῶ... γκρεμίζομαι, / στὴν ὄψη τοὺς τὴν τρομερή. / Πουλιά, / μουσικῆ, / φιλιὰ, / 'ὦ καὶ ἐκεῖ, / λουλοῦδια, / γιалоὺ βράχοι, / τραγοῦδια, / βουνοῦ ράχη, / καὶ χαίρω καὶ τρέχω / δὲν ξέρω τι ἔχω, / стиховете са цитирани по Καραντώνης, Α. Εἰσαγωγή στὴ νεότερη ποίηση....., σ. 126].

заема...Да не съм пил биле чудно?/ Да не съм пил ретсина?/ Не бре, Перидроме,/ ето го стиха ми./ Картофи, фъстъци/ салата от глухарчета/ лудостта ме пали/ по един зеленчукар,/ бои,/кафе,/ налог,/ млък!“²¹.

Така завършва Анинос пародията си, която също не е някакво особено поетическо постижение. По този начин дебатът се разгаря. С. Стефану, злощастният герой на първата фаза на гръцкия символизъм, отправя писмо до „Асти“, за да защити стиховете си и символизма, привеждайки примери от съвременната френска поезия и подчертавайки, че „особено днес стихът има и трябва да има голямо родство с музиката“²². Стефану очевидно е открит към естетическите проблеми на символизма, независимо от това дали може да ги реализира. Гавриилидис, обезпокоен в известен смисъл от реакцията на общественото мнение, продължава да го защитава, публикувайки негови нови стихове, но с по-малък ентузиазъм.

Междувременно в спора се намесва Янис Психарис, изпращайки критично и поучаващо писмо до младия Стефану, касаещо неговата стихосбирка. То е публикувано във вестник „Акрополи“ на 29 декември 1892 г. и е един значим критико-философски текст, тъй като поставя някои въпроси от езиковедски и поетичен характер, повлияли върху по-нататъшното развитие на лириката в Гърция. Психарис говори за френския символизъм с осведоменост и критичност и в примерите съветва Стефану да използва в лексиката си архаични думи и думи от Средновековието, нещо което по-късно с голям успех прави Йонанис Грипарис – едновременно парнасист и символист. Темата за символизма предизвиква широк журналистически интерес. Боем (псевдоним на Димитрис Хадзопулос – брат на Константи-

²¹ [Βλέπω με μάτια ανάποδα,/ εν μέγαρον Ηλύσιον,/ και κουβαλούν τετράποδα,/ το τοκοχρεωλύσιον./ Μην ήπια σιδηρόχορτον;/ Μην ήπια ρετισνάτο;/ Όχι, μωρέ Περίδρομε,/ το ποιήμα μου νάτο./ Πατάτα, φυστίκια,/ σαλάτα ραδίκια/ η τρέλλα μ'ανάβει/ για ένα μανάβη,/ Βαφαίς,/ καφές,/ δασμός,/ σκασμός, стиховете са цитирани по Καραντώνης, Α. Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση....., σ. 126].

²² Пак там, σ. 126.

нос Хадзопулос) взима обширно интервю от Стефанос Стефану, придавайки му ироничен тон и завършвайки със следните думи: „[така]...си взех довиждане с първия и може би с последния гръцки символист“²³.

При подобни прояви на ожесточена критика нормално изглежда никой да не храни особени надежди, че гръцкият символизъм ще продължи развитието си с изключение на Гавриилидис. Той също има известни резерви, но се уповава на съдбата. През ноември 1893 г. Стефанос Стефану публикува отново в „Асти“ една нова апология на символизма, подчертавайки, че: „френският символизъм се стреми към едно идеализиране и дематериализиране на всички чувства, възприятия, понятия, образи, мисли, умозакljučения. Ако днешните символисти бъдат наречени идеалисти, ще представят по-добре и по-ясно, по мое мнение, новия модел на лирическо изразяване“²⁴. Тази статия дава повод на Аргирис Ефталиотис (1849-1923)²⁵ да изложи мислите си за символизма, отхвърляйки го като подходящо литературно движение за гръцкия духовен живот. Той го счита приложим само във Франция и френската поезия, където така или иначе е родината му. А. Ефталиотис се обявява за създаването на една „чисто национална литература“, несвързана с никое чуждо художествено течение. С желанието си да изолира Гърция от международния духовен и художествен живот критическият дух на Ефталиотис носи признаците на определена ограниченост.

Този първи етап от оживения дебат около символизма завършва със статия на писателя Никос Епископопулос (1874-1944)²⁶, публикувана в „Асти“ на 14 януари 1894 г. Първият пре-

²³ Пак там, с. 127.

²⁴ Пак там, с. 127.

²⁵ Аргирис Ефталиотис (1849-1923) е литературният псевдоним на гръцкия поет, белетрист и преводач Клеантис Михаилидис.

²⁶ Никос Епископопулос (1874-1944) е роден на о. Закинтос. Започва писателската си кариера в Атина, като през 1904 г. заминава за Париж, където се установява със семейството си и с помощта на Анатол Франс започва да пише за едни от най-известните филологически списания на епохата под името Никола Сегур (Nicolas Ségur).

водач на Бодлер на гръцки Епископопулос приема като истински поетична само една част от френския символизъм, главно Верлен, и не препоръчва нещо подобно да бъде създадено в Гърция. Всеки феномен, подобен на символизма, който „внася“ нови богове от чужди стрни, естествено е да противопоставя мненията, особено в литература като гръцката, разделяна поради самата същност на развитието си между полксите на „националното“ и „чуждото-европейско“. Неизменно обаче тези спорове утихват с появата на истинския поет. Когато от символизма са повлияни творци като Паламас, Грипарис, Хадзопулос, Порфирас и той дава своите истински лирически плодове чрез техните стихове, дискусиата „дали трябва или не трябва да съществува“ символизма секва. Поетите от поколението на 90-те години на XIX в. усвояват техниките на символизма и ги модифицират чрез големите си лирически таланти, служейки си с разцъфтелите диотически език, добил чрез дълбокото им поетическо чувство нов облик и естетическо въздействие.

Първите прояви на автентичен и наистина „поетичен“ символизъм са „Интермедии“ на Грипарис – серия от необемни творби тънко съчетаващи лирическата неопределеност на психическото състояние с музикалната пластичност на стиха, известната неяснота на смисъла с меланхоличността на чувството, образите-съновидения с онзи изчистен стил, който пръв Рембо използва във Франция, а после е усъвършенстван от символистите.²⁷ Грипарис показва, че търси определени естетически резултати от звуковия сблъсък на думите, от движението на ритъма и от възвишеността на чувството. Характерологични за един по-дълбок психологически символизъм са следните стихо-

²⁷ Καραντώνης, Α. Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση....., σ. 128.

ве: „Защо радостта, малкото ни радост/ към мъка да ни води!/ Кат облак тъгата ни покри/ и скланяме върху ѝ нашите глави./ Топя се, сестро, и скрита/ обгръща те болката,/ отлитат черните жерави, понесли/ лястовиците на черните криле./ Защо радостта, малкото ни радост/ към мъка да ни води?/ Презимувахме по чужди краища, пак чужди“.

Безсъмнение чрез тези, а и чрез много други стихове, поетът постига психологическо общуване чрез картини и звукови символи, което е и стремеж на символизма.

През 1899 г. Паламас подарява на гръцката литература първото голямо символистично стихотворение – „Привети на Зорницата“.²⁸ Хронологически погледната, тази творба е считана за първото „модерно“ в широкия смисъл на думата стихотворение в Гърция.²⁹ Авангардна, многостранна, оригинална, с многобройни символи, поемата е нещо необичайно за онези години от всяка гледна точка: в нея откриваме последователното лирическо излияние на образи от дълбините на една душа и от широтата на фантазия, опитала се да затвори в себе си цялото звездно пространство. Особено въздействащо е присъствието на бляскавия, светлинен гръцки символ – на Зорницата, ту заслепяваща очите, приемайки всеки миг нова форма, ту губеща се от погледа ни. Играта на светлината се постига чрез многообразното оркестриране на неравносрични стихове в автономни музикални откъси, всеки от които има свое отделно място в цялостта на произведението, и по този начин Паламас осъществява по възхитителен начин музикалните изисквания на символизма със средствата на симфоничната музика.

В „Привети на Зорницата“ видимият, осезаем свят приема образа на гръцката природа, залята от ослепителна светлина – от светлината на всички небесни тела. Поетът с напрежение следва неуловимия смисъл, който би му разкрил

²⁸ Пак там, с. 129.

²⁹ Пак там, с. 129.

духовния произход на вселената – търси да открие недосегаемата „светлина на светлините“. Едно лирическо възвисяване праща човека сред небесните тела и го връща обратно на тази земя, в този „наш гръцки край“, опиянен от поетическото вкусване на безкрая. А. Карандонис определя това стихотворение не само като символистично – според него бихме могли успешно да го характеризираме и като „сюрреалистично“³⁰: толкова поради това, че никакъв логически анализ не може да проникне в и да разграничи на отделни значения свелинната наситеност на картините, колкото и заради задъхания тон на ритъма и фразата, говорещи за почти автоматичното действие на психиката и фантазията – едно неудържимо бленуване около идола на Зорницата (а знаем каква близост съществува между това „бленуване“ и „подсъзнателното“ на сюрреализма). Според А. Карандонис ако сравним няколко откъса от „Привети на Зорницата“ и „Дионисос“ и „Клепсидрите на Непознатия“ на Одисеас Елитис – едни от най-хубавите, но и най-делириумните поетични видения, които ни е дал гръцкият сюрреализъм – можем още по-убедително да потвърдим основателността на подобна теза. Известно е, че гениалните поети винаги изпреварват времето си, а творчеството на Паламас е наистина всеобемащо.

Наред с името на К. Палмас вече споменахме и тези на първото поколение символисти в гръцката поезия: Константинос Хадзопулос, Йоанис Грипарис, Павлос Нирванас, Ламброс Порфирас, Милтиадис Малакасис, Спилиос Пасаянис, Захариас Пандониу, Апостолос Мелахринос и др. – всички техни поетични опити се осъществяват в характерната за времето атмосфера на поетични търсения с подчертана тенденция за промяна на поетичния код, заличаване на наративността, засилване на емоционалното и музикално внушение. Така постепенно се формира обликът на новата гръцка поезия.

³⁰ Пак там, с. 130.

Естетическите търсения и постиженията на това ново поетично поколение начело с К. Хадзопулос обаче не се отъждествяват с тези на поетите от 80-те и по-специално с тези на К. Паламас, колкото и да са повлияни от него по най-различен начин. Уморени от романтичната реторика на Старата атинска школа, вдъхновени от идеалите на Йонийската школа и най-вече от Соломос, разочаровани след 1897 г. от новогръцката действителност през призмата на личната си болка поколението от 90-те мечтае за възраждането на поезията. Стремейки се към изворите на една чиста и музикална лирика, то възприема френския символизъм, защото той най-пълно съответства на неговите търсения.³¹

Сред имената на първите френски символисти се нарежда и това на Йоанис Пападиамандопулос (1856-1910), който след като се установява в Париж, се изявява като една от водещите фигури на това движение под името Жан Мореас. Манифестът на Жан Мореас, публикуван във вестник „Фигаро“ на 18.9.1886 г., е добре познат в средите на поетите от поколението на 90-те. Символистичната естетика, според която най-важната цел на мереното слово е да внушава, а не да описва, е приета от гръцките лирици, борещи се за модернизирането на новогръцката лирика и ревностно прилагащи всеки посвоему революционните за времето си идеи. През 1893 г. Й. Грипарис публикува в Константинопол изследването си „Символизъмът в поезията“. К. Хадзопулос също не само чрез лириката си (главно в „Елегии и идилии“), но и чрез критическите си текстове, издадени в периода 1899-1902 г. в списанията „Техни“ и „Дионисос“, демонстрира осведомеността си по въпросите на естетиката и теоретичните проблеми на символизма. Коментирайки символистичната поезия на Паламас и стихотворението му „Гробът“, той заявява, че: „Разбира се, поезията на г-н Паламас използва един символ, като всяка

³¹ Καρβέλης, Τ. Κωσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος. Αθήνα, Εκδ. Σοκόλη, 1998, σ. 51.

една поезия, но този символ е светъл – не е онзи символ, който не различава идеята от чувството. И ако мисълта му е комплицирана и идеите дълбоки, то развитието ѝ, представянето ѝ, както опитният наблюдател забелязва, е ясно, твърде ясно и определено, отколкото би желал един **символист** (symboliste или *décadent* тоест). Смисълът повече се чувства, отколкото да се подрабзира или внушава³².

Както е известно, за да предадат нематериалността на музиката, символистите се опитват да се освободят от оковите на метриката и се стремят към свободния стих (през *vers libérés* към *vers libres*). Критическите статии на Хадзопулос показват, че не само добре познава тези търсения на символистите, но и също, че сам се опитва да се опре върху постигането на прословутата „внушаваща музикалност“. Основна цел на поезията му става улавянето на света на съновидението, духовното, непознатото, на онова „au delà, което занимава всеки истински поет“³³. Изразяването на този свят на мечти и видения очевидно не може да бъде осъществен чрез познатото стихосложение. Средствата, чрез които Хадзопулос постига докосването до мизорзданието, „неоткрито долу под нещата“³⁴, са намирането на един основен ритъм, подчиняващ различните поетични техники: съчетаването на многообразните метрики и ритъм, играта с гласните и съгласните, използването на цезурата; освобождаването от субективното описание и нарация с цел душевните състояния да бъдат внушавани. Отхвърлени са строгите канони на метриката, при което поезията се приравнява с музиката, превръща се в музикална хармония – в нея преобладават музикалните елементи.

Юношеството и първите младежки години на това поетично поколение пряко или косвено е свързано със символизма.

³² Χατζόπουλος, Κ. Κριτικά κείμενα (επιμ. Κρίστα Ανεμούδη-Αρζόγλου). Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1996, σ. 60.

³³ Пак там, σ. 99.

³⁴ Пак там, σ. 99.

По-късно творци като Сикелианос, Варналис, Малакасис, Казандзакис ще поемат по своя личен път, своеобразно новогръцки, Порфирас ще създаде една музикална поезия чисто неоромантична, други ще се дистанцират от неокласицизма но Мореас, други ще запазят убежденията си, други ще замлъкнат. Делото на лириците от 90-те години на XIX в. ще се превърне в основа за развитието на гръцката поезия до 30-те години на XX в. и ще намери отзвук в творчеството на редица автори, сред които са и К. Кавафис и К. Кариотакис.

Много е писано за приноса на поколението на 90-те години на XIX в. за обновяването на лирическия език и за създаването на поетично пространство, изпълнено с магия и внушения. А. Карандонис определя Костас Хадзопулос и Апостолос Мелахринос като най-изтъкнати представители на символизма в Гърция³⁵ – дефиниция, която разбира се, може да бъде приета за субективна. И Хадзопулос, и Мелахринос се радват на възторжените възхвали на много от съвременниците си, но заслугата за обновяването на гръцкия литературен език и модернизирването на културния живот принадлежи на цялото това първо поколение поети символисти.

За лирическите творци на 90-те години на XIX в. стихотворението е песен. Хадзопулос говори, че поетът трябва да превърне стиха си в музикална хармония, Порфирас също мечтае за една „песен...хармонична, проста, свежа, сдържана“³⁶. Вдъхновено от творчеството на Соломос и на Йонийската школа, която поставя акцент върху музикалните качества и изразителността на стиха, и от естетиката на френския символизъм, първото поколение, пишещо след Паламас, се е устремило към

³⁵ Καραντώνης, Α. Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση..., σ. 134.

³⁶ Καρβέλης, Τ. Κωσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος..., σ. 51.

интровертна, чиста, музикална поезия. Авторитетът на Паламас, който по това време е една институция в гръцките поетични среди, безспорно му влияе – с положителните си и отрицателните си страни. Обновяването на новогръцката лирика обаче, започнало от Дросинис и Камбас, и продължено от Паламас, не може да бъде осъществено само чрез гръмките, полифонични стихове на Паламас.

Поколението на 90-те години на XIX в. идва не само, за да наследи и доразвие идеите на димотицизма, блестящо защитени от Янис Психарис в есето му „Моето пътуване“, но също така да даде ново измерение на борбата срещу езиковия консерватизъм, като я постави в основата на радикални културно-естетически трансформации. Самият Паламас, противопоставяйки се на етноцентристките възгледи на Аргирис Ефталиотис, отдава огромно значение на опитите за модернизиране на гръцката култура: „И ако има с какво да се хвали периодичното издание на младите поети [има се предвид „Техни“]...то е за различните **прозорци**, които се е опитало да отвори в заобикалящите ни литературни стени...за да влезнем в досег през широко отворените хоризонти с нови и различни възгледи“³⁷. В този период, когато гръцката литература се обръща към традициите, митовете и живота на народа, опасността тя да се ограничи в рамките на локалното е твърде голяма. К. Хадзопулос прекрасно съзнава нуждите на времето и ако първата от тях е утвърждаването и усъвършенстването на димотики, то втората несъмнено е модернизирането на духовния живот на Гърция.

Както е известно атмосферата на поетическия символизъм е творение на много поети с различен почерк, глас, тон, пейзаж. Определени образи и представи буди у нас метафизичната лирика на Маларме, с тъмните си символи, неутолимата си жажда за словесно съвършенство, с очарованието на перфектно обработената музикална пластичност на стиха. Различ-

³⁷ Παλαμάς, Κ. Απαντα, Β. Αθήνα, Γκοβόστης, 1984, σ. 387.

но ни въздействат музикалните лирически излияния на Верлен, неговата нощна музика, която плаче в дъжда и мъглата на една изящна, сатанинска меланхолия.

Какви са спецификите в творчеството на първите гръцки символисти? Един от главните членове на това поколение е Константинос Хадзопулос (1868-1920) роден в Агринио (Епир). Хадзопулос е меланхоличен, елегичен поет с мек и мелодичен глас, чиято образност не е типично гръцка, а е свързана с мъглите на Северна Европа. Но въпреки това неговият „северен символизъм“³⁸, в който сънят-мечта доминира над алегорията, упражнява значително влияние върху съвременната гръцка поезия. Нещо повече – неговите литературна критика, къси разкази и символистичният роман „Есен“ му осигуряват важно място в съвременната гръцка литература.³⁹

Стилът на Хадзопулос се отличава с леко, еластично стихосложение, наподобяващо народното творчество, съзнателно са търсени повторенията, така че да се създаде атмосферата на музика и сън, често тъжна и гробовна. Той дълго време очарова с тази си техника. А. Карандонис изказва мнение, че днес можем да заподозрем, че зад всичко това се крие поетическа слабост, липса на съзидателно въображение и на лирическо вдъхновение.⁴⁰ Всички тези недостатъци Хадзопулос се опитва да прикрие чрез умело приложено в поезията филологическо познание. Но колкото и сурово да го критикуваме, не можем да отречем, че е един сериозен литератор, който почти винаги постига това, което желае. В края на краищата той успява да даде на гръцката поезия стихосбирка като „Вечерни легенди“, предизвикала за един период всеобщо възхищение.

Роден в Епир е и Костас Кристалис (1868-1894), един от

³⁸ Τρυπώνης, Κ. Α. Ελληνική ποίηση..., σ. 376; В творбите на К. Хадзопулос преобладават тежките мъгли, мъглявите пълнолуния, вятърът, носещ сухи листа, птици, които не пеят, дъжд, стъпки в гората и т. н.

³⁹ Пак там, σ. 376.

⁴⁰ Καραντώνης, Α. Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση....., σ. 136.

малкото признати поети от това поколение, който остава изцяло незасегнат от символизма. Той пише буколически стихове, възпяващи гръцката провинция чрез средствата на идеализацията. В творчеството му присъства възхвалата на природните сезони, чистотата и свободата на живота сред планините, противопоставен на този в топлите, задушни равнини. Произведенията са особено привлекателни за съвременниците благодарение на изразяваната в тях дълбока носталгия по селския бит и ескапистичното отрицание на ежедневието в жестокия и неприветлив град.⁴¹

Почти няма съмнение, че сред най-надарените и значими поети от първото поколение след Паламас е Йоанис Грипарис (1872-1942). Грипарис, който е и добър художник, не е много продуктивен автор. Той спира да публикува рано свои произведения, като предпочита да превежда древногръцки и други европейски шедеври.

Въпреки че ранните му произведения показват влияние на парнасизма и най-вече на Теофил Готие и Ередия, Грипарис по-късно се обръща към символизма. Към първия период принадлежат безупречните му сонети, известни като „Скарабеи“ и неговите единадесетосрични поеми „Теракоти“. Към втория период принадлежат споменатите „Интермедии“ (1899-1901), в които стихът става по-свободен и музикален, а образите по-впечатляващо сугестивни. Грипарис също използва легенди, почерпани от фолклорната традиция и средновековни произведения, както виждаме в „Трифонас и Хризифриди“ и в неговата известна поема „Търговецът“. През 1919 г. той събира и публикува своята ранна поезия в „Скарабеи и теракоти“, но още творби, някои от които великолепни, са намерени в архивите след смъртта му и сега са включени в неговите „Събрани съчинения“.⁴²

Грипарис играе важна роля в развитието на съвремен-

⁴¹ Τρυπάνης, Κ. Α. Ελληνική ποίηση..., σ. 377.

⁴² Пак там, σ. 379.

ната гръцка поезия. Той възприема традицията, издигната от Паламас и димотицистите, през призмата на своето дълбоко познаване на старогръцката литература, народните песни и фолклора. Впечатлението, което създава поезията му, е за един стегнат завършен стил, характеризиращ се с употребата на сложни прилагателни и необичайни думи и наситен със запомнящи се образи, метафори и сравнения. Почитател и последовател на Психарис, той успява да оформи въздържана и пестелива поетика, рядко постижение за времето, въпреки използването на множество многосъставни неологизми. Влиянието му върху следващите поети, особено върху Ангелос Сикелианос, е значително.⁴³

Милтиадис Малакасис (1869-1943) е един от най-запомнящите се лирически поети от тази група. Поезията му се дели на два периода. През първия, включващ годините 1898-1910, влиянието на Жан Мореас е доминиращо – той е поет, от когото Малакасис се възхищава силно и чиито „Станси“ превежда на гръцки. Малакасис дължи на Мореас краткостта и хармоничността на много от своите стихове, сугестивните лирически изблици и спорадичното леко докосване на четката, придаващо елегантност и изисканост на творбите му. През втория период, простиращ се от 1910 г. до смъртта му, Малакасис твори под сянката на Паламас, чиято книга „Тъгите на лагуната“ изглежда е върнала пътувалия надлъж и шир европеизиран поет към гръцките му корени – при Месолонги и животрептящия гръцки живот. Описва го в своите най-добри поетични стихосбирки „Асфodelти“ (1918) и „Песните на Месолонги“ (1920), съдържащи шедьоврите „Батаряс“, „Такис Плумас“ и „Малкият славей каза така“.⁴⁴

Поезията на Малакасис се отличава със своята лекота, „танцуващ“ ритъм, музикалност на езика, с интерес главно към темата за любовта. Трагичното лице на Ерос никога не се раз-

⁴³ Пак там, с. 379.

⁴⁴ Пак там, с. 378.

крива и дори любовта да не е споделена, тя е представена като меко, нежно чувство. Отминаването на времето, толкова често споменавано, придава на стиховете на Малакасис грациозна меланхоличност.

Спилиос Пасагянис (1874-1910) е друг символистичен поет. Той започва кариерата си с писане на стихове и кратки разкази за различни списания, включително „Техни“, и много бързо започва да използва символистичните техники, пропагандирани от редакторите на списанието Хадзопулос и Грипарис. Неговият език има известно въздействие върху следващите поети и може да бъде проследен в поезията на Сикелианос и Мелахринос.⁴⁵

Йоанис Камбисис (1872-1901) е също поет от тази група, който умира млад. По-известен е като драматург („Пръстенът на майката“) и автор на къси разкази. Заедно с К. Хадзопулос той е сред основателите на списанието „Дионисос“. В поезията му преобладава един своеобразен „романтически символизъм“ (издава две стихосбирки: „Сенки на мъдростта“ и „Книга от фрагменти“).⁴⁶

Захариас Папандониу (1877-1940) оставя четири стихосбирки. През 1923 г. публикува „Ритми в проза“ – книга с поеми в проза (хибриден литературен жанр), чийто най-ярък представител в Гърция е именно той. „Военни песни“ е друга негова стихосбирка, дело на млад поет, патриотична и чувствена, но определяна и като незряла. В „Божествени дарове“ Папандониу се представя като по-зрял и спокоен наблюдател на природата и човешкия живот, дълбоко песимистичен, но без следа от горчивина или тъга.⁴⁷

От тази група накрая ще споменем Ламброс Порфирас (1878-1932). Поезията на Порфирас е изящна и музикална, примесена с искрена тъга. Не е изненадващо, че, като голям почита-

⁴⁵ Пак там, с. 379.

⁴⁶ Пак там, с. 380.

⁴⁷ Пак там, с. 380.

тел на Верлен и Мореас, той също е привлечен от символизма. Неговият свят е нежен свят на пейзажи и морски гледки, в които дървета и вълни, вятър, дъжд и обикновени хора са представени с изискано лирическо благородство. Пише и няколко автобиографични творби като „Пътуване“ и „Lacrimae rerum“.⁴⁸

Ако можем да считаме Хадзопулос за ученик на Верлен, на Метерлинк и белгийските символисти, на Апостолос Мелакринос (1883-1952) е отредена славата на ученик на Маларме. Някои го определят дори като най-важния гръцки символист, един от предтечите на съвременната поезия, сторил за гръцкия език онова, което е направил Маларме за френския. Освен на Маларме е бил голям почитател и на Грипарис. Музикалността на стиховете му е най-голямото им качество. Можем да кажем, че е написал едни от най-хубавите гръцки стихотворения – сред тях и стиховете на „Вали“.⁴⁹

А. Карандонис и тук изказва критичното мнение, че тази гледна точка е една от най-големите заблуди в гръцката поезия. Според него: „Мелакринос не вижда нищо повече от розите на френския символизъм, но и от тях прави комични рими, вместо да ги внесе в самородния им вид в поезията“⁵⁰. За него Мелакринос може и да се е опитвал да стане Маларме на Гърция, но той никога не е бил повече от един подражател на символистичната образност, с много по-малък успех и поетическо призвание от Хадзопулос. Разбира се, подобна позиция търпи също множество критики.

Много по-близо до вижданията на Маларме за поезията се намира през онези години един поет, чието име може би ще прозвучи изненадващо. Става дума за Ангелос Сикелианос (1884-1951), млад поет все още, търсещ своя път на развитие преди да е написал „Сомнамбулът“. Това е един по-малко познат

⁴⁸ Пак там, σ. 381.

⁴⁹ Пак там, σ. 383.

⁵⁰ Καραντώνης, Α. Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση....., σ. 137.

за читателите Сикелианос и за подобна ситуация е спомогнал самият той. В трите тома, публикувани под надслов „Лирически живот“, той не пожелава да включи серията от 15-20 символистични стихотворения, с които прави своя дебют в литературата, публикувайки в списанията „Нумас“, „Дионисос“, „Акритас“, „Зои“ в периода от 1902 до 1905 г. Считал е, че не са достойни да заемат място наравно с богатото му зряло творчество. И наистина тези стихове не издават големия бъдещ талант освен с доброто стихосложение и силния език. Те не са станали обект на похвали от страна на критиката и се оказват в известен смисъл извън вниманието ѝ при оценяването на различните етапи от развитието на съвременната гръцка лирика.⁵¹

В тези младежки стихове на Сикелианос се срещат, както и из цялата символистична поезия, огледала и сънувани отражения, живачни езера, пеперуди, лебеди, русалки, фавни, порцеланови фигури, неземни звуци, ветрове (идващи от отвъдното), мистериозни гласове, приказни гори, които се движат, представени с убедителен лиричен тон, сигурна техника и гръцки багри. Сикелианос, наред с Казандзакис и Варналис, е сред водещите фигури за онова второ поколение поети символисти, които вече споменахме, че много бързо се оттласкват от символистичната естетика.

След 1910 г. символизмът продължава да въздейства върху младите лирици. Първата световна война, изненадващото разширяване на Гърция, трусовете от вътрешното разделение, нарастващото духовно влияние на Европа в Гърция водят до една нова символистична вълна в гръцката поезия. Поетите след 1915 г. едновременно се вдъхновяват и разграничават от поколението на 90-те. Подтикнати от съветите на критиката да създадат лирика на база на „чувството“, „спонтанността“, „музикалността“ на стиха, те заявяват априори афинитета си към проблеми, притежаващи чисто символисти-

⁵¹ Пак там, с. 139.

чен произход. Същевременно те искат да обновят гръцката мерена реч, довеждайки я в контакт с ежедневиия живот на градовете.⁵²

Духът на модерния живот и в Гърция, и в чужбина силно се откроява в творческите опити на лириците след 1920-та година. Междувременно моралното сътресение, предизвикано от Първата световна война, главно в душите на младите, подсилено и от драмата на Малоазийската катастрофа, съдейства за формирането на антигероична, индивидуалистична и песимистична психология. Съвременният грък чувства, че живее в победена страна, без идеали, подиграна, изоставена, открита за всички ветрове. В този момент като идеал на живота и изкуството се откроява „космополитизмът“ – като настройка за авантюристично бродене в модерния следвоенен град, като наслада от всяка радост и всяко удоволствие, които животът на мегаполисите предлага. Тревога, отчаяние и заедно с това бягство към модерното, изненадващото, характеризират поезията, създавана след 1920 г.⁵³

Така символизмът от чисто лирически започва да става космополитен, описателен, ексцентричен. Сред тези колебания се открояват фигурите на Костас Уранис, Александрос Доксас, Никос Кавадиас, но и на т. нар. „космополити от кафенетата“⁵⁴: Орестис Ласкос, Александрос Барас, Кесар Емануил (наречен още „поет на атинския нощен живот“⁵⁵). К. Уранис (1890-1953) – творецът, направил популярни гръцките космополитни поети, е засегнат от третата символистична вълна, завладяла Гърция. Той притежава неподправен лирически талант, подхранван от истинските му или въображаеми пътешествия. Най-известните му стихосбирки са „Сплин“ (1911) и „Носталгии“ (1920), като в първата умело интерпретира мотиви, познати още от творчест-

⁵² Пак там, с. 141.

⁵³ Пак там, с. 141.

⁵⁴ Trypanis, C. Greek poetry (from Homer to Seferis). Chicago, The University of Chicago Press, 1981, p. 683.

⁵⁵ Пак там, p. 683.

вото на Бодлер. Не можем да не споменем и все по-нарастващото влияние на творчеството на Кавафис върху поетите, творили в Атина през 20-те години на XX в. Лириката на самотния и странен за съвременниците Александриец въздейства върху младите, а неговата „Итака“ се превръща в символ за цяло едно поколение, защото за младите от междувоенния период смисълът на живота се крие вече не в достигането на мечтания бряг, не в осъществяването на идеала, а в самото пътуване.⁵⁶

Своеобразна връзка между творчеството на ранните космополитни поети и това на Костас Кариотакис е името на Телос Аграс (1899-1940) – творчески псевдоним на Евангелос Йоану. В по-ранните му стихотворения личи силното влияние на Ж. Мореас и на Ж. Лафорг, но впоследствие той бързо намира своя собствен поетичен глас на мечтател, движещ се сред един нереален свят, върху когото тегне меланхолията и тежестта на ежедневието.

През целия разглеждан период на драматични исторически промени, т. е. от 1915 г. близо до 1925 г., гръцката поезия въпреки опитите за обновление следва една идейно-естетическа линия. Променя се атмосферата, променят се идеите, темите, но все пак в тези години гръцката мерена реч не е изменила радикално облика си. Смята, че е обърнала гръб на традицията, че се е разграничила от традиционната естетика, но в дълбините си все още представлява разклонение на тази традицията. Същите проблеми на безизходицата на изразяването, изпитана от поетическия димотицизъм в ранните години от развитието му, преживява и модерната лирика. Този преходен период на естетически търсения, на боязливо експериментаторство, на космополитизъм, на първо ярко олевяване, на повърхностен все още интернационализъм, на ненавист към традицията и идеалите на димотицизма, цялата тази епоха намира най-якия си изразител в лицето на Костас Кариотакис.⁵⁷

⁵⁶ Пак там, р. 683.

⁵⁷ Καραντώνης, Α. Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση....., σ. 143.

Много млади творци с достойни често пъти поетични постижения, с определена индивидуалност, но без поетическа гениалност се опитват да запълнят творческия вакуум и всеки от тях вярва, че той е очаквания, но изведнъж през 1928 г. един pistolетен изстрел в Превеза в един миг известява едновременно, че този поет е съществувал, че вече е създад и публикувал творбите си и че си е отишъл от света, излизайки свободно от тираничната му тревожност с една колкото смела, толкова и отчаяна постъпка на самоубийство. С цялата пристрастност на творчеството си, с целия си силен личен субективизъм (много явления от епохата остават извън орбитата на поезията му) именно Кариотакис създава онова представително стихотворение, което други толкова години сричат и подготвят. Той успява да изрази гръцката тревога от междувоенните години, вплитайки в нея всички други елементи от психологията на неговото време; извлича поезия, музика, мрачни внушения от тази тревога. Резултатът кара много от младите да повярват, че ако използват същите изразни средства ще постигнат сходен, ако не и по-добър ефект. Проучвайки и анализирайки поезията му, откриваме, че всъщност модерните елементи при Кариотакис са няколкото случая на употреба на катаревуса, някои нарративни изрази и някой по-ярък образ, взет от обкръжаващата го действителност.⁵⁸

Новаторските елементи, които творецът привнася, не са многобройни, но те са достатъчно оригинални, за да оправдаят появата на ново поетично движение. Кариотакис и като умонастроение, и като образност е един край, не е едно начало. Той е неочаквано хубавият край на онази линия на гръцкия символизъм, чийто далечен първоизвор е плачът на Верлен и най-общо атмосферата, създадена от прокълнатите поети.⁵⁹ Гръцкият прокълнат поет е дете, което съдбата е избрала, за

⁵⁸ Пак там, стр. 143.

⁵⁹ Пак там, стр. 144.

да види, за да преживее така болезнено голотата на живота, голотата на самия човек в живота. Но той създава още една безизходица в гръцката лирика. Траурното очарование на стиховете му, интимният тон и антиреторична музикалност, лекотата, с която борави със стиха, пътят към прозата, който разкрива, самоубийството му в маслиновата гора на Превеза създават един мит. Цяло множество от епигони на Кариотакис избуява мълниеносно и до 1935 г. не спира да продуцира стихове, писани със същия музикален тон.⁶⁰

Литературният критик П. Вутурис оспорва присъдата за бягство от действителността и търсене на убежище в затвореното пространство на поезията, която с лекота е произнесена от някои – както за Кариотакис, така и за други представители на поколението – тъй като подобни твърдения пренебрегват същността на творчеството му.⁶¹ Бихме казали, че Кариотакис не само не бяга от действителността, но се противопоставя чрез стиховете си на всички нейни нарушения и идеализации. Използва демитологизирането и приземяването на поета в обществената реалност – действие в същината си трагично и отчасти саморазрушително, за да разкрие истините за света – не банализирани и напарфюмирани, а болезнено реални. П. Вутурис задава също така въпроса на базата на каква логика се счита, че „мегаидейният оптимизъм“ на Паламас или делфийските блянове на Сикелианос предлагат една позиция по-добре съвместима с гръцката междувоенна действителност отколкото „песимизма“ на поетите от поколението на 20-те? Проблемът е поставен ясно от Т. Аграс, един от най-важните и признати поети на периода, споделил през 1930 г., че: „нечуваната съдържаност, която господства сега в поезията, стои много по-високо и недостъпно от гръмогласните крясъци и оглушителната истеричност, чрез които старите поети екстериоризират безплодни и опасни

⁶⁰ Пак там, σ. 144.

⁶¹ Βουτουρή, Π. Λογοτεχνικές αναζητήσεις..., σ. 308.

видения⁶². Той също така отбелязва, че „болната ни епоха мрази онези, които ѝ казват ужасяващата истина“⁶³.

Очевидно е, че отчаянието на поетите от 20-те години на XX в. е последица от разрухата, характерна за гръцкото общество особено след Малоазийската катастрофа и загубата на общи идеали и цели, които до този момент са стълб на обществото. Отказът на Кариотакис и други поети да приемат утвърдените идейни стойности и поетически модели е практически протест срещу един социум, който де факто не може да осъществява големите си идеи. В този смисъл младият поет Кариотакис е „истински човек на своето време“ (по думите на Кл. Паракс от 1928 г.).⁶⁴

Смъртта на Кариотакис е предвестник на кризата, обхванала изкуството в този период. Думите, чувствата, темите изглеждат изчерпани, за да могат да осенят с вдъхновение и да влеят нова творческа кръв в тялото на свещената поезия. Големият въпрос на епохата е накъде, а отговорът му ще бъде намерен чрез едно своеобразно връщане във времето.

Човешката душа е неизчерпаема и всеки миг притежава неограничени възможности за обновление. Тази жажда за „новост“ е основният топос за поезията през 30-те години на XX в. Още от първите години на съществуването си димотицизмът поставя с особена острота проблема за поетическото обновление. Тогава модернизирването е синхронно с идеята за езиковото възстановяване. Проблемът е коя сила, кой идеал могат да вдъхновят реформирането на гръцката поезия през 30-те години на XX в.? „Мегали идея“ е умряла – краят ѝ е прокламиран от

⁶² Пак там, с. 308.

⁶³ Пак там, с. 308.

⁶⁴ Пак там, с. 308.

Венизелос през 1930 г. и е обрисван от Паламас, призовал тук вътре, в душите си да съградим града на мечтите си и Агия София. Димотицистичният език вече е създал съвършения си литературен механизъм и от лингвистичен и литературен проблем се е превърнал във въпрос на политиката.⁶⁵

По същия начин в политически въпроси са се превърнали революционните обществени идеи, без да успеят да продуцират нова поетична изразност, своя собствена, разбира се, защото Варналис като поет не е изобщо „революционен“, а е един добър ученик на Паламас и Сикелианос. Все още нови идеали не са заменили старите, защото моралната криза, провокирана от Първата световна война не е утихнала – тя продължава да бъде основата на духовния живот и на Европа.

Все пак Гърция, страна на народ динамичен и жизнен, започва бавно за лекува раните. От 1924 г. нататък тя се втурва с устрем по пътя на националното възраждане (свързано и с изграждането на една материална база, тъй необходима, за да може Гърция да се синхронизира с Европа). Четиригодишното управление на Венизелос в периода 1928-1932 г. е върховното усилие на междувоенна Гърция да прогресира по европейски модел и с европейско темпо. През този период ново литературно поколение прави своя дебют – това са плеяда от поети, прозаици и критици, които създават нова поезия и нова достойна проза.⁶⁶

Предпоставките за подобен възход са приблизително следните: стабилност и чувство за напредък, оптимистична перспектива, подсилвана от общата вяра, че вече няма да има война и духовното може да се развива необезпокоявано по широкия друм на своите съдбини, завръщане към природата, което вече няма значението на бягство, а на откриването на чудото на живота. След 1925 г. не само отделни творци, а всички гърци

⁶⁵ Καραντώνης, Α. Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση....., σ. 146.

⁶⁶ Пак там, σ. 147.

започват да опознават, да живеят и естетически да преживяват гръцката природа и най-вече морето.⁶⁷ Забелязва се и по-внимателно и благосклонно изследване на живата литературна традиция, безгрижно пренебрегвана от предишните поколения от 1910 г. и 1920 г., като това тяхно отношение възпрепятства културната приемственост. Наред с това се наблюдава творческото и изцяло гръцко интерпретиране на модерните поетически достижения в Европа, чиято кулминация е сюрреализмът и Елиът, а началото при чистата поезия и Валери, факт също с огромно културно значение в този момент. Към всички тези фактори А. Карандонис предлага да добавим и един своеобразно гръцки. Това е феноменът на поезията на Кавафис, който създава първите си стихове още в края на XIX в., но чието творчество става достояние на гръцкия литературен живот едва през 20-те години на XX в. Както виждаме предпоставките за поетичното обновление са отново една хармонична смес от гръцко и чуждо.⁶⁸

Очарование излъчват прозаическите стихове на Кавафис, откриващи нови психологически проблеми, непознати до този момент на лириката, а също така лансиращи един своеобразно гръцки вариант на естетиката на символизма. В тематично отношение Кавафис прави в гръцката литература онова, което Бодлер прави във френската – представя с реалистичен и понякога сатаничен тон модерния човек – човека с тираничната си чувствителност, с изтънчения си естетизъм и с угризенията си, с борбата на времето в душата си и идола на една красота в паметта си, с чувството за трагическа самотност и отегчение и с усещането, че вече нищо няма да се промени край нас, че сме безмълвни жертви на спящата сила наречена живот, съдба. Същевременно чрез поетиката си Кавафис внася в модерната гръцка лирика онова, което проповядва Елиът – голата изразност, техниките на говоренето, тонът на естествения глас, вни-

⁶⁷ Пак там, с. 147.

⁶⁸ Пак там, с. 148.

мателното търсене на обикновените думи в изкрystalизирането на поетическите тайни, за чието съществуване не е и предполагала старата свещена поезия.⁶⁹

След като през 20-те години на XX в. успешно е усвоена културната традиция и поетическото кредо на Кавафис, идва време за ново възраждане на гръцката лирика. Оттук изхождат и поетическите търсения на Сеферис, чието творчество е призвано да обнови гръцката поезия. Влиянието на Кариотакис продължава да се чувства и през 30-те години на XX в., но стиховете на неговите безплодни имитатори не могат да доведат доникъде. Промяната в литературния климат идва едва след като Георгиос Сеферис публикува първата си стихосбирка „Завой“ през 1931 г. Поетичният ренесанс, който се свързва с името му, има своя първоизточник в творчеството на двама не толкова известни поети: Теодорос Дорос (1895-1954) и Никитас Рандос (1907-1988) (псевдоним на Н. Каламарас). Именно те, в разрез с всякакви традиционни форми, дават свободен израз в своите стихове на „подсъзнателни елементи, неконтролирани от разума“⁷⁰. Но техните писания са скоро забравени.

Стихосбирката „Завой“, издадена под псевдонима Сеферис (истинското име на твореца е Георгиос Сефериадис), е крайъгълен камък в развитието на съвременната гръцка поезия. Родството на тази творба с творчеството на Маларме и Валери е очевидно; двамата поети са завладели въображението на младия творец и са се превърнали в модел, според който той първоначално се стреми да оформи своите писания. Тази книга бележи началото на четвъртата най-плодотворна вълна на символистичната поезия, която засяга Гърция.

В няколко от стихотворенията на Сеферис от този период мотивът за преходната и фрустрираща любов се повтаря. Тези ранни творби са белязани от дълбок интерес към му-

⁶⁹ Пак там, с. 148.

⁷⁰ Trypanis, C. Greek poetry (from Homer to Seferis)... , p. 694.

зикалните ефекти чрез римата и стъпката, „съвсем в духа на френския символизъм“⁷¹. Експериментите на поета с музикалните ефекти достигат своя връх в поемата „Дискурсът на любовта“. Стихотворението засяга темата за чувствата и мислите, последвали раздялата на двама влюбени, и е най-важната творба в „Завой“, а и за целия този ранен период. Интересна е и поради обстоятелството, което разкрива – че дори преди Сеферис да влезе в контакт със съвременната английска поезия, той вече използва фундаменталните за творчеството на Т. С. Елиът и Езра Паунд техники: съзнателната адаптация на мотиви от утвърдени литературни произведения заедно с буквалните цитати. „Дискурсът на любовта“ не може да бъде напълно разбран, ако не се разглежда на фона на известната критска поема „Еротокритос“, чиито любовни сцени акцентуват, допълват или контрастно придават трагична дълбочина на петте действия от стихотворението на Сеферис. Тази поема представлява и връхната точка на лиризмът, до която Сеферис някога е достигал.⁷²

С „Щерна“ – дълга, песимистична, философска поема, писана през 1932 г., годините на експериментиране идват към своя край. Чрез творбата „Митична история“, която е в центъра на поезията на Сеферис не само хронологично, но и по отношение на темата и формата, той достига кулминацията на тенденции и мисли, разработени в ранния период. Следващите му стихове по-скоро произхождат, отколкото се отклоняват от този център. Тя е също и най-важната творба по отношение на връзката на Сеферис със съвременната английска лирика, тъй като е написана във времето, когато той е погълнат от творчеството на Т. С. Елиът.

Сеферис все по-остро чувства, че метрическият лиризмът, ритмичната реч и разкрасените стихове вече не отговарят

⁷¹ Пак там, р. 695.

⁷² Пак там, р. 695.

и не служат на целта, която си е поставил като поет. Валери го е научил на точност, на нуждата да изразява нещата почти с математически термини, но все пак Валери си остава докрай омагьосващ и музикално лиричен. Сеферис се отклонява от този модел, за да последва примера на Елиът и Паунд, които показват, че е възможно да се композират свободни стихове чрез дескриптивен и полупрозаичен език, надарен със свръхисторическо чувство за време и място, създавайки по този начин една нова поезия, по-директна и убедителна от традиционната лирика с нейното орнаментално красноречие. До този момент нищо подобно не се е случвало в гръцката литература. Може би именно тук, проследен хронологично, можем да кажем, че се намира и красивият край на гръцкия символизъм.⁷³

⁷³ Пак там, р. 696.

ТРЕТА ГЛАВА

Принципи и същностни белези на гръцката символистична поезия

Несъмнено двете последни десетилетия на XIX в. оплодояват литературата с нови естетически платформи – поезията се откъсва от схоластиката на Старата атинска школа, като открива за гръцката публика парнасизма и символизма, докато в прозата активно се усвояват достиженията на реализма и натурализма. През тази епоха на новаторство и трансформации на литературната сцена се изявяват литературни колоси като Пападиамандис, Паламас, Сикелианос и др., които модифицират разбирането за това що е гръцко в контекста на една съвременна етика и естетика.

В края на XIX в. домът на Паламас по определението на Дросинис се превръща в „център на димотицизма“¹. В него ежеседмично се събират членовете на този най-известен по това време филологически салон – Г. Ксенопулос, К. Хадзопулос, М. Малакасис, Я. Камбисис, З. Папандониу, Л. Порфирас, Й. Грипарис, А. Каркавицас и др. Също така и намиращите се по това време в Атина неоелинисти Хеслинг, Перно, Дитрих.²

Предполага се, че на тези сборки Хадзопулос чете откъси от „Песни на пустошта“, Грипарис от „Скарабеи и теракоти“, Порфирас от „Λασγυμαε γεγυμ“, Ксенопулос от театралната драма „Контеса Валерена“, Камбисис от творбата си „Кюрди“ и т. н. Тези шедьоври на гръцката литература по определен начин се нуждаят от одобрението на Паламас (наричан „Учител“ и „Водач“). Четенето на новите произведения и обсъждането им

¹ Δροσίνης, Γ. Σκόρπια φύλλα της ζωής μου, τόμ. Γ (επιμ. Γιάννη Παπακώστα). Αθήνα, ΣΟΒ, 2001, σ. 42.

² Παπακώστας, Γ. Φιλολογικά σαλόνια και καφεενεία της Αθήνας. Αθήνα, Εστία, 1991, σ. 89.

са задължителна стъпка преди те да бъдат предложени за публикуване. З. Папандониу, който посещава сбирките на салона, пише, че: „Четенето се беше превърнало в традиция за салона... Считахме се за задължение оповестяването на всяка нова творба на другите; този обичай спомогна за запазването на строго филологическия характер на салона“³. На срещите с гръцките писатели неоелинистите от чужбина формират възгледите си за новогръцкия език и целите на димотицистичното движение. Издаденият от Дитрих през 1902 г. в Лайпциг фундаментален труд „История на византийската и новогръцката литература“ е обмислян първоначално в салона на Паламас.⁴

Името на Паламас се превръща в гаранция за качествена критика, на която са подлагани новосъздадените творби, в много случаи спомагаща за повишаване на естетическите им качества. Така срещите в този дом заслужено заемат водещо място в края на XIX в. в духовното и културно израстване на Гърция, като в много случаи указват посоката на развитие както на поезията, така и на прозата.

Сред дискусиите узрява и нуждата за едно по-категорично присъствие на модерното изкуство в духовния живот на нацията, довела до основаването на списанието „Техни“ (1898-1899) с директор К. Хадзопулос. Информацията, че „Техни“ е „заченато“ на срещите в салона на Паламас, принадлежи на двама от постоянните членове на кръга – Малакасис и Ксенопулос. Малакасис е категоричен, когато пише, че: „там, в историческата къща на улица „Асклепий №3“ се обсъжда за първи път и се реализира по-късно издаването от Хадзопулос на „Техни“ – първото списание-трибуна на димотики“⁵.

Популяризирайки в Гърция духовния живот на съвременна Европа, списанието „Техни“ се стреми да наложи европей-

³ Παπαντωνίου, Ζ. Ένα φιλολογικό σαλόνι. – Στο: Νέα Εστία, 65, 1959, σ. 426.

⁴ Παπακώστας, Γ. Φιλολογικά σαλόνια..., σ. 92.

⁵ Μαλακάσης, Μ. Άπαντα. Αθήνα, Πατάκης, 2006, σ. 506.

ския символизъм, а успоредно с това да даде гласност на естетическите търсения и постиженията на новото поколение поети начело с К. Хадзопулос, диференциращи се от тези на поетите от 80-те години на XIX в.

Когато се възхищава от музикалността и искреността на Л. Профирас, Хадзопулос вижда в нея преди всичко вътрешната хармония, а не външната, както е при Паламас. По този начин той дава израз на една нова поетична чувствителност, накарала Л. Порфирас през 1911 г. да заяви с леко критичен тон: „Прочетох цялата поема „Флейтата на царя“, но с изключение на определени части не ме накара да изпитам вълнение. Може би са виновни възгледите ми за поезията и изкуството. Наричат я песента на нацията. Но мен не ми прилича на песен...народната ни песен винаги е била хармонична, проста, свежа, сдържана. Но никога не е била схоластична“⁶.

Поколението на 90-те счита поетичната творба за песен, но не звънка като тази на Паламас, а приглушена и съзвучна с интимните чувства, с вътрешния свят на човека. Все пак безспорно е, че през последното десетилетие на XIX в. Паламас доминира като поет, критик и духовен водач на новото поколение лирици. Неговият съвет е несъмнено ценен за младите, дошли на поетичната сцена да защитят димотики, и с времето различията ще отстъпят място на единството в името на общата цел, създала огромен разрыв между защитниците на тезите на Психарис и подържниците на катаревуса.

Делото на поколението поети от 90-те години на XIX в. ще се превърне в основа за развитието на гръцката поезия до 30-те години на XX в. и ще намери отзвук в творчеството на редица поети, сред които са и К. Кавафис, и К. Кариотакис. К. Хадзопулос е един от главните представители на това поколение и макар оценките за личността и поезията му да се различават и

⁶ Πορφύρας, Λ. Άπαντα, γ' έκδοση συμπληρωμένη (Γ. Βαλέτας). Αθήνα, Εκδ. Γ. Βασιλείου, 1982, σ. 385-386.

да са и често пъти противоречиви, той безспорно остава една от най-ярките фигури на гръцкия културен небосвод в края на XIX и началото на XX в., вечно търсец дух, който най-добре може да бъде охарактеризиран чрез собствената си поезия: „Дива птица съм аз и в пустошта се скитам“⁷.

Родоначалник на символизма в Гърция, Костантинос Хадзопулос (1868-1920) успешно твори в областта на поезията, прозата, литературната критика като оставя наистина значимо литературно наследство. Той е представител на онова поколение поети, израснало под тежката сянка на Паламас (по справедливото определение на К. Димарас), идващо за да обнови новогръцката литература, да отвори просторите ѝ към широкото поле на европейската култура и литература, които на прелома на XIX в. изживяват дълбоки трансформации. Последовател на Ницше и немските философи, Хадзопулос е повлиян дълбоко от модерните философски и естетически идеи, като творчеството му се превръща в средоточие на плодотворни творчески импулси, идващи от френската поезия и немската философия.⁸ В своята монография, посветена на модерниста К. Хадзопулос, Такис Карвелис отбелязва, че творецът „следвайки тенденциите на епохата и по-специално посоката на първото поколение лирици след Паламас, към което и принадлежи, формира

⁷ Мото на стихосбирката „Песни на пустошта“ (1898).

⁸ В своя личен дневник съпругата на К. Хадзопулос, финландката Съни Хегман, с която той се запознава при едно от пътуванията си в Германия през 1900 г., разказва за впечатленията си от първата среща с поета, като същевременно очертава и онзи културно-естетически ареал, в който той се движи до този момент: „Започнах да го питам за пътуванията му в Европа, за целите на работата му. Възпитанието му го караше да ми отговаря. Преди година и половина беше дошъл от Гърция в Мюнхен. Бил литератор, поет и желаел да опознае живота в Германия, да обогати познанията си върху немския език и немската литература. Преди това се бил интересувал само от френската литература, но сега искал да се занимае и с немската“. Виж: Καρβέλης, Τ. Κωσταντίνος Χατζόπουλος ο πρώτοπóρος. Αθήνα, Εκδ. Σοκόλη, 1998, σ. 11.

облика на поета, чувствац се затворен в ограничаващата локална рамка на гръцката действителност и искащ да се отвори към широките хоризонти на европейската литература⁹. Това „отваряне“ той ще осъществи с цялостното си творчество и с културно-обществената си дейност (нека не забравяме, че Хадзопулос е сред основателите на двете модернистични символистични списания „Техни“ и „Дионисос“), трасирайки пътя на модернизма в Гърция.

Хадзопулос е свързан изцяло със северния пейзаж, стиховете му са изпълнени с дъжд, мъгла, тайнства, мистични гласове, мрачни видения, мъртви звезди, закотвени кораби, нереални пристанища.¹⁰ Идва от Шварцвалд, както отбелязва Сеферис (все пак почти цели десет години Хадзопулос живее в Германия). Интерес представлява и преводаческата дейност на Хадзопулос, като особено следва да откروим превода на шведския роман „Книгата на малкия брат“ (1915) от Густав Гайерщам, който по всеобщо мнение изиграва основополагаща роля за възраждането на гръцкия символизъм в междувоенния период.

Такис Карвелис предлага разграничаването на три основни периода в творчеството на поета.¹¹ Първият започва от 1884 г. (годината на поетичния му дебют), включва първото пътуване до Германия (1900-1901) и стига до 1905 г. (годината на второто пътуване до Германия). Това е времето на духовното му и поетично формиране, в което си дават среща гръцката, френска и немска култури. Тогава издава стихосбирките си „Песни на пустошта“ (1898) и „Елегии и идилии“ (1898), списанието „Техни“ и „Дионисос“ както и няколко критически статии, които излизат в двете списания. Вторият период е свързан с дългия му престой в Германия от 1905 до 1914 г., съпроводен с

⁹ Пак там, σ. 9.

¹⁰ Καραντώνης, Α. Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση. Γύρω από τη σύγχρονη ελληνική ποίηση. Αθήνα, Παπαδήμας Δημ. Ν., 1990, σ. 136.

¹¹ Καρβέλης, Τ. Κωσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος....., 1998.

идеологическия и естетически завой, извършен чрез отхвърлянето на учението на Ницше, възприемането на социалистическите идеи и насочването към прозата („Любов в селото“ (1910), „Фортът при Акропотамос“ (1915), „Свръхчовекът“ (1915) и др.) и критиката. Третият период (1914-1920) се простира до физическата смърт на твореца и говори за едно завръщане към символистичните търсения от първия период, намерили израз в стихосбирките „Обикновени обноси“ (1920) и главно във „Вечерни легенди“ (1920), а също и в прозата му чрез символистичния роман „Есен“, където по определението на К. Димарас „успява да внуши чувството на мъгляви и неуловими душевни състояния“¹².

Проследявайки творческия път на К. Хадзопулос с две стихосбирки, издадени през 1898 г. и други две през 1920 г., с идеологическите и естетически му обрати, логично възниква въпросът за приемствеността в творчеството му, поставян и от много критици. Вероятно първа Алкис Трилос в две свои речи от 1924 г. изразява мнението, че „първото ярко доказателство за непрекъснатото противоречие вътре в него“¹³ е, че, от една страна, „пее уморените си песни“, а от друга, с издаването на списанието „Техни“ „активно иска да помогне за развитието на новогръцката литература“¹⁴. Интересно мнение изказва К. Димарас, който отбелязва, че: „не можем да уловим личността му нито в теоретичен аспект, нито в художествените търсения – и той и те се променят. Това, което остава стабилно и го характеризира, е специфичното литературно съзнание, търсенето на формата, колкото и идеалната форма да се изменя. Също така онова особено качество на речта му, неизменяема в промените“¹⁵. Духовното развитие на поета е следствие от едно силно вътрешно

¹² Димарас, К. История на новогръцката литература от първите начала до наши дни. София, Наука и изкуство, 1971, с. 482.

¹³ Θρύλος, Α. Κριτικές μελέτες. Αθήνα, Σαριβαξεβάνης, 1925, σ. 56.

¹⁴ Θρύλος, Α. Κριτικές μελέτες..., σ. 64.

¹⁵ Димарас, К. История на новогръцката литература..., с. 480.

противоречие, но също така и от непресекващата жажда за новаторство – естетическо и идеологическо, чиито параметри се променят с постоянно разширяващия се кръг на образоваността и възрастовото узряване на поета.

Хадзопулос публикува първото си стихотворение на шестнайсет години в списанието „Евдомас“; през 1898 г., когато се заема с издаването на „Техни“ и публикува двете си първи стихосбирки е вече на трийсет години и докато в началния етап от творчеството си като много други свои съвременници той изпитва силното влияние на Дросинис и Кристалис, то в рамките на следващите четиринадесет години успява да изработи свой собствен стил, вдъхновен от реформаторския дух на лириката, създавана в Западна Европа. Противопоставянето на естетиката на Старата атинска школа и стремежът към една по-интимна и лирична поезия е обединяващото между Хадзопулос и другите представители на поетичното поколение от 90-те години на XIX в. – изучавайки традициите на Соломос и Йонийската школа, както вече бе отбелязано, те се опитват същевременно да дадат израз на новаторските си търсения, вдъхновени от френския символизъм.

По този път върви и Ламброс Порфирас (1879-1932), псевдоним на Димитриос Сипсомос. Използва го за първи път когато е на петнайсет години, без някой да подозира, че афинитетът към този императорски цвят никога няма да се съчетае със скромния и обикновен живот на поета. Двете имена ни насочват към творчеството на Соломос и произведенията му „Ламброс“ («Λάμπρος») и „Акула“ («Ο Πορφύρας»), което представлява и своеобразен поклон пред делото му. Първото публикувано стихотворение на Порфирас е „Скръбта на мрамора“. Семейството

от страна на майката Зиновия е с интереси към музиката и изкуствата (любопитна подробност е, че малкият му брат, който впоследствие става предприемач, притежавал рядък глас на тенор и участвал често пъти в концерти, организирани в Лондон, Калкута, както и на други места).

Пирея, където се установява семейството на Порфирас, по онова време е най-голямото гръцко пристанище, концентрирало търговския и индустриален живот на държавата, но също така има амбициите да демонстрира и активна духовна дейност. Едно от главните действащи лица на тази културна сцена е известният поет Павлос Нирванас – той е и сред откривателите на таланта на младия автор.¹⁶ Ето как същият си спомня една година след смъртта на Порфирас появата му в гръцката литература: „Сложих под стиховете псевдонима, който толкова бързо се хареса на поета, и кръстих стихотворението „Скръбта на мрамора“, както по-късно кръстих и прочутото „Lacrimae rerum“. Предложих [на директора на пирейското списание „Стадио“] да публикува стихотворението на този млад ученик, което щеше да бъде едно откритие. Взе го и го публикува. На следния ден г-н Стефанос Стефану, сътрудничещ тогава на „Асти“ – издание с много критично отношение към филологическите текстове, го публикува отново цялото, с едно възхваляващо въведение за дебютиращия поет. Ламброс Профирас се беше утвърдил вече. Целият свят говореше за него“¹⁷. Наистина към хвалебствените слова на вестник „Асти“ (от 18 септември 1894 г.) се добавят от същия ден и положителните коментари на вестник „Естия“. Вратите на известността се отварят. Чрез Нирванас Порфирас се запознава с други творци от Пирея – Г. Стратигис, Я. Камбисис, а също с К. Хадзопулос, Й. Грипарис, А. Каркавицас, М. Малакасис и др.

¹⁶ Πολίτου-Μαρμαρίνου, Ε. Η εποχή και η ζωή του. – Στο: Λάμπρου Πορφύρα – ποιήματα (1894-1932). Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1993, σ. 68.

¹⁷ Νιρβάνας, Π. Όπως τον γνώρισα. – Στο: Νέα Εστία, 13, 1933.

Така Порфирас де факто е приет е във филологическия салон на Паламас. Той не само сътрудничи на списанието „Техни“, но го подкрепя и икономически. Приятелството между него и издателя и директора му К. Хадзопулос става доста близко, а също и това с Я. Камбисис. По повод факта, че стихове на Порфирас липсват от началните страници на първия брой на „Техни“, Камбисис пише: „Жалко...жалко, че Порфирас не беше на първа страница, първото стихотворение. Няма млади! Има само истински! Това е догмата и това трябва да бъде знамето“¹⁸. На първа страница в този брой излиза програмното стихотворение на Нирванас „Изкуството“, което само по себе си говори колко много се ценят публикуваните дотогава осемнайсет творби на Порфирас като носители на символистичната естетика, пропагандирана от новото авангардно списание.¹⁹

На Георгос Працикас, запознал се с Порфирас през 1920 г. в кафенето „Черната котка“, прави впечатление „умореното изразение на изгорялото от слънцето лице, отпуснатите движения и като цяло срамежливостта, която беше запазил през целия си живот. Говореше толкова малко...Изглеждаше винаги погълнат от някакво вътрешно мечтание...“²⁰. Изключително проникновен психологически портрет на Порфирас дава и личиният му приятел Г. Ставропулос: „Беше меланхоличен, защото от малък се беше сблъскал с горчивото знание за нещата. Във всяко нещо виждаше повече сянка отколкото светлина. Всички сме жертви на предчувствия и сенки, спомням си казваше една привечер в кафенето „Модерно“ до Пасалимани, но съжалявам тези, които вървят с толкова егоизъм и самоувереност по пътя на щастието, изцяло повърхностни и незабелязващи неизбежната болка на живота. Гледат с надменност всяка твар, която страда, дефор-

¹⁸ Καμπύσης, Γ. Άπαντα. Αθήνα, Πηγή, 1972, σ. 579.

¹⁹ Πολίτου-Μαρμαρίνου, Ε. Η εποχή και η ζωή του..., σ. 29.

²⁰ Πράτσικας, Γ. Λάμπρος Πορφύρας. Ο ποιητής της οδύνης, του έρωτα και της θάλασσας. – Στο: Ελληνική Δημιουργία, 9, 1952, σ. 302.

мирана от времето, както биха гледали нещо мръсно и отблъскващо. Но това, което презират не е ли израз на същата материя, която са формирали различните обстоятелства и преминаването на времето?“²¹.

Изучавайки личността на Порфирас, на първо място се открояват неговите интровертност и склонност за самоизолиране. Едва на двайсет и две години през 1901 г. той пише: „Кула от слонова кост е животът ми. Съвсем сам съм и когато слизам от кулата ми, всички тези гласове ме стряскат само и нищо друго“²². А десет години по-късно добавя: „Сега започнаха над любимите ми места лунните нощи и не ходя често в Атина, изцяло съм се отдръпнал в себе си. Предпочитам крайбрежието, разходките...да говоря с морето...Ходя като сомнамбул, съвсем сам. Това писмо е поздрав до прекрасния ми приятел от окъпаното в луна щастие на самотата и мълчанието ми“²³. До най-близкия си приятел, Хадзопулос, Порфирас пише: „Нещастие е пустошта на душата, и ако не бях горд, може би щях да те допусна да разбереш мълчанието ми“²⁴. От своя страна Паламас споделя: „Ламброс Порфирас веднъж ме успокои при една наша разходка, показвайки ми околните въздушни планини, като че искаше да ми каже, че това, от което се нуждаем, за да се наслаждаваме, не са предметите, а идеите за предметите“²⁵. Така всичко, което вижда и чува около себе си, го възприема и тълкува като находки от или пътища към „друг един свят“, по който човек тъгува като изгнанник или търси като пътешественик, недостигнал до предначертаното място. Тези преживявания са залегнали в поезията му, ограничена по своя обем, защото всъщност малко са миговете, когато се отдръпва завесата, зад която се крие тайната на света. Поезията му носи

²¹ Σταυρόπουλος, Γ. Λάμπρος Πορφύρας (σχεδιάσματα του πνευματικού ανθρώπου). Αθήνα, Τα Πειραιικά χρονικά, 1949, σ. 10.

²² Πορφύρας, Λ. Άπαντα..., σ. 322.

²³ Пак там, σ. 387-388.

²⁴ Пак там, σ. 323.

²⁵ Παλαμάς, Κ. Άπαντα, т.10. Αθήνα, Γκοβόστης, 1984, σ. 476.

също и съдбовната следа на изпълнения със страхопочитание поглед на съумелия дори за миг да проникне във вековната мистерия на живота.²⁶

По тази причина лириката за Порфирас не е както за Кариотакис търсене на убежище, в което намира съмнителното оправдание на един живот без смисъл. Тя е продължението на едно друго ниво на собствения му живот, на начина, по който той е изживял живота си. Някои може да са смятали, че Профирас живее на границите на съвременната му действителност. Самият той очевидно е имал увереността, че се движи в ограничения, но привилегирован център на тази действителност, „засенчвана“ от съществуването на друга една реалност. Така в непостоянния ни, преходен свят Порфирас живее философски, успокоен и мълчалив, със себедостатъчността си, даваща му увереността, че притежава таланта да разгадава шепота на този друг свят. Това е залегнало в основата и на двете му стихосбирки – „Сенки“ и „Музикални гласове“, където се постига единството на човека с поетичното му Аз.²⁷

„Аз само лирически стихове съм писал“, заявява в интервю през 1931 г. Порфирас. Общо творецът публикува 117 стихотворения, като дължината им варира от 4 строфи („Майка“, „Градина“) до 216 строфи („Митове за любовта“), като превежда също стихове на Верлен и Мореас.²⁸

През 1934 г. е издадена посмъртно последната му стихосбирка „Музикални гласове“ с помощта на брат му Теодорос Сипсомос, който пише предговора. В нея са представени 36 стихотворения, разпределени в три части: „Гласове на морето“, „Гласове на страната“ и „Гласове на полето“. Казаното от Кл. Парасхос обобщава много точно оценките за творчеството на Порфирас: „С това издание своеобразното поетично дело на

²⁶ Πολίτου-Μαρμαρίνου, Ε. Η εποχή και η ζωή του..., σ. 62.

²⁷ Пак там, σ. 62.

²⁸ Пак там, σ. 64.

Порфирас получава завършеност. Лирическата канава е една и съща, мека, както се е изявила и в „Сенки“, но и скръбна някак, и винаги мелодичният глас се извисява от дълбините на душата... При Порфирас, както и при други подобни поети, ясни и определени теми не съществуват. Съществуват само отблясъци на душевните състояния. Тази вълшебна неопределеност, атмосферата на „Сенки“, я намираме по-осезаема, може би и по-подчертана в „Музикални гласове“²⁹. Подобно движение от една по-конкретна тематика към специфичната за символизма полисемантичност на стиха наблюдаваме и в творческото развитие на К. Хадзопулос, а също и на Й. Грипарис, М. Малакасис и т. н.

Първата стихосбирка на Хадзопулос – „Песни от пустошта“ (1898) (чрез петте я съставляващи дяла „Песни от пустошта“, „Флейта“, „Сънища на любовта“, „Зимни песни“, „Песните на Линос“) много точно е събрала в себе си и изразява спецификите на този преход от една идилична поезия към парнализъм (в четвъртата част) и прекрасни музикални символистични стихове (в петата част). Характерно за поколението на 90-те години на XIX в. е, че въпреки че поетите и прозаичите живеят в Атина, душата им остава омагьосана от красивата природа, сред която са израсли. Нейният свят им говори и от него те черпят символите и образите, с които си служат в духа на изследванията на Николаос Политис, възхвалил народната култура и живота на село.

Връзката с народните предания, легенди и митове е жива.³⁰ Кварталите, улиците и атмосферата на големия град ще навлязат в литературата едва чрез творчеството на поетите от символистичната вълна през междувоенния период. В ранните

²⁹ Παράσχος, Κ. Λάμπρου Πορφύρα: Οι μουσικές φωνές. – Στο: Νέα Εστία, 16, 1934, σ. 855.

³⁰ Καρβέλης, Τ. Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος..., σ. 83.

си произведения Хадзопулос също е силно повлиян от подобни умонастроения, които откриваме и в по-късната му продукция. Силната връзка с природата е господстващ мотив в „Песни от пустошта“, но поради стилового многообразие на стихосбирката този мотив не се реализира равномерно. Особено внимание заслужава да обърнем на четвъртата част, състояща се от шест стихотворения със заглавия („Зима“, „Зимна нощ“, „Хеката“ и др.) и двацет и едно без заглавия. Именно тези без заглавия представляват първата крачка на Хадзопулос към формиране на неговия персонален лирически стил и към доближаването до естетиката на френския символизъм.³¹ На първо място се променя физическата среда: пролетните пейзажи с руси селянки отстъпват място на есенни гледки с опадали листа и лица на тъжни любими. Изменя се и структурата на стиховете – те вече завършват с картини, символизиращи вътрешни душевни преживявания, анафората става по-широко застъпен художествен похват. На второ място, промяната в отношението към природата е особено ярък маркер за метаморфозите, които търпи лирическият почерк на Хадзопулос, и е показателна за прехода към символистично светоусещане. Първите две части на стихосбирката пресъздават пространството на любовна идилия и живот, който е вече отминал. В третата част природата се свързва с вътрешната и външна красота на любимата жена и по определен начин я отразява, но едва в четвъртата и пета част елементите на външния свят биват интериоризирани до степен, при която природните обекти губят своята автономност и се превръщат в символи, съответстващи на вътрешни състояния на поета. Ясните линии се размиват в една неопределеност, идиличната атмосфера отстъпва място на елегичното чувство, в стиховете започва да диша символистичната образност.³²

³¹ Пак там, с. 76.

³² Пак там, с. 84.

В творчеството на Й. Грипарис (1872-1942) – друго парадигматично име за гръцкия символизъм – също наблюдаваме подобен преход от буколическа и идилична поезия (характеризираща първите му две неиздадени стихосбирки „Вечери“ (1890-1892) и „Апологии“ (1892-1894)) към един новаторски поетичен стил. Единствената поетична стихосбирка, която публикува, е „Скарабей и теракоти“ през 1919 г.; присъствието му в гръцкия литературен живот, както става ясно, датира обаче още от началото на 90-те години на XIX в., а участието му във формирането на ново поетично съзнание е безспорно значимо.

Грипарис също е завладян от магията на парнасизма и символизма, но той оригинално обръща творческия си поглед и към античната литература, към александрийските поети.³³ Съзидателно усвоява стила на Жозе-Мария де Ередия, с когото множество критици го успоредяват, и с лек тон на раздражение заявява, че: „У Ередия се възхищавам на изразността, но не и на творчеството, на мъдростта на майстора на словото, но не и на вдъхновението на поета...“. И по-нататък: „Да, но не си приличаме. Той пише сонети; при мен нито „Търговецът“, нито „В сянката на сърцето“, нито „Като приказка“ са сонети, не е ли така? По-нататък Ередия е обективен, описателен, невъзмутим. Докато аз смятам, че съм излял в песните си и нещо от душата ми...“³⁴.

Все пак ако обърнем внимание на това, което Грипарис споделя, че харесва у Ередия, ще видим, че то в голяма степен характеризира и собствения му поетичен почерк – а именно – съвършенството на поетичната фраза: димотицистична по своята същност, но същевременно черпеща с шепи от дълбоките исторически извори на гръцката поетична традиция. Лириката

³³ Пак там, с. 47.

³⁴ Γριπάρης, Ι. Απαντα (επιμ. Γ. Βαλέτας, 3η έκδοση συμπληρωμένη). Αθήνα, Δωρικός, 1980, σ. 108-109.

му е изпълнена с богата антична образност, езикът му е „ерудитски“ (сравнен с този на останалите поети символисти) и може би затова изследователи като Такис Карвелис стигат до изводите, че: „Грипарис очевидно не е особено привлечен от проблемите на френския символизъм и по-специално на чистата поезия, които искат да превърнат словото в музика и да го изчистят от всякакви излишни елементи. Не клони като К. Хадзопулос към внушаващата неяснота. Нито пък следва насоките на символизма, според които чрез предметите на външния свят, играещи роля на символи, се изразява и внушава господстващото в стиха психологическо състояние. Затова и поезията му дотолкова, доколкото прибягва до символи, може да бъде характеризирана като символическа, но не и символистична“³⁵. Критикът добавя, че Грипарис не е повлиян в такава степен, както се твърди, от студената и обективна пластика на парнасизма, но по-скоро творчески усвоява новите поетични техники, за да съчетае символистичната музикалност с дескриптивната обективност на парнасизма в едни своеобразни стихове:

Душа трепти, душа червена като залез!
Постеля търси на съня си във съдбовната прегръдка
на лилиума, който с пърхането озарява,
на лилиума, скрил за нея прелести безбрежни.

(„Душа и лилиум“, Й.Грипарис,
прев. Ф. Христакуди)³⁶

³⁵ Καρβέλης, Τ. Κωσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος..., σ. 48.

³⁶ Стиховете са преведени според антологията на: Πολίτης, Λ. Ποιητική ανθολογία, т. 6. Αθήνα, Εκδ. Σοκόλη, 1977.

През подобни творчески колебания преминава и Милтиадис Малакасис (1869-1943), който със стихосбирката си „Отломки“ (1899) добавя своя глас към експериментите за обновяване на новогръцката поезия. През 1935 г. на отправления в едно интервю въпрос „Кой е елементът, който прави от словото поезия?“, той отговаря по следния начин: „Музиката. Поезията е музика, която се свири на инструмента-език чрез композицията на думите. Цялата тайна на поезията е тази: как ще се реализира думата извън логическите граници, как да добива всеки път различно съдържание от общоприетото, как да се обогати с нови тонове... така се сътворява „духът на поезията“, внушението. То различава поезията от прозата. Внушението е една проекция на стиха в душата на реципиента. Едно стихотворение, което завършва с последния си стих, което е казало, каквото има да казва, не е стихотворение. Истинската песен няма свой определен смисъл. Означава това, което всеки един разбира за себе си“³⁷. Мнение, силно съзвучно със споделеното от Чарлз Чадуик в отговор на въпроса как можем да дефинираме символизма. Известният критик дава следното определение: „като изкуство, изразяващо идеи и чувства не чрез непосредственото им описание, нито пък определяйки ги чрез явни сравнения или определени образи, но чрез внушаването на тези идеи и чувства, чрез реконструирането им в ума на читателя, реконструкция, която използва символи, които са необясними“³⁸.

Подобни възгледи, разбира се, отразяват умонастроението на епохата и в едно отношение Малакасис е абсолютно единен със събратята си по перо – това са разбираните му по отношение на музикалните, мелодични качества на стиха.³⁹ И за Малакасис,

³⁷ Интервюто е дадено за вестник «Нῆω της Ελλάδας», 15.5.1935 г.

³⁸ Chadwick, Ch. Συμβολισμός. Αθήνα, Ερμής, 1971, σ. 11.

³⁹ Καρβέλης, Τ. Κωσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος..., σ. 44.

и за Порфирас, и за Грипарис стихотворението е песен. Още в „Песни от езерото“, първата част на стихосбирката „Отломки“, изкристализират основополагащите характеристики за стиха на Малакасис. И въпреки че в метриката личи определено влияние на „Гробът“ на Паламас, веднага правят впечатление своеобразният приглушен интимен тон, чувствеността, музикалността на стиха; стиховете са кратки и с не много строфи – изолирани или инкорпирани в по-големи единици, отличаващи се с дълбока сугестивност. Един свят, в който чрез предметите от външния свят се декодират вътрешните преживявания на лирическия субект. Природата оживява не чрез очите на тялото, а чрез очите на душата, не в обективното описание на наблюдателя, а чрез съпреживения от него скрит смисъл на нещата⁴⁰:

Кехлибарена кръв
мътно слънце излива,
пробуждайки спокойствието
на смокинения бряг.
Облян със светлина неземна
на обед благ,
се извисява вятър
към езерото от морето.

(„Песни от езерото“, М. Малакасис,
прев. Ф. Христакуди)⁴¹

Метафоричната образност („кехлибарена кръв“, „обед благ“) ни насочва към един свят, в който доминира стремежът

⁴⁰ Пак там, с. 45.

⁴¹ Стиховете са преведени според антологията на: Πολίτης, Λ. Ποιητική ανθολογία, т. 6. Αθήνα, Εκδ. Σοκόλη, 1977.

да бъдат уловени не външната страна на нещата, а тяхната душа. Разбира се, тази стихосбирка и най-вече частта, наречена „Господарката на кулата“, сътворена в стила на епохата, няма да остане встрани от любовната тематика в духа на народните митове и предания. Все пак трябва да отбележим, че въпреки споменатата тенденция от края на XIX в. за създаването на една идилична поезия с фокус върху природата, обвързана и с връщането към традицията на народните легенди, Малакасис съумява творчески да преосмисли тази тематика.⁴² Природата се превръща във фон на интимните спомени, в елемент на градския пейзаж (с мотиви като цвете от саксия, лозница пред градска къща). Телос Аграс, който го нарича поет на Атина и на градското пространство, отбелязва: „От Месолонги донесе в Атина наследството на борците за свобода. От провинцията донесе чувството, чувствеността, страстта. Беше романтик със сетива за допира, вкуса, мириса“⁴³.

В този дух са написани и двете следващи стихосбирки „Часове“ (1903) и „Съдба“ (1909). Някои от тези творби са пример за това как Малакасис се откъсва от типичната метрика за съвременната му поезия и наред с музикалното звучене в тях се прокрадва драматично напрежение. Тези елементи ще бъдат усвоени от поетите символисти от междувоенния период и чрез тях творци като Кариотакис ще дадат израз с невиджана дотогава острота на болката и сарказма си.⁴⁴

Разбира се, в теоретичен план най-ангажиран с проблемите на символизма си остава Хадзопулос. През 1899 г. в критическите си бележки върху „Кратки пътешествия“ на Маркорас,

⁴² Καρβέλης, Τ. Κωσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος..., σ. 45.

⁴³ Αγρας, Τ. Κριτικά, τ. Β. Αθήνα, Ερμής, 1981, σ. 110.

⁴⁴ Καρβέλης, Τ. Κωσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος..., σ. 46.

публикувани в „Техни“, поетът споделя, че основната му грижа е, опирайки се върху постиженията на символизма, лириката му „да диша поетичния вятър в страната на съня, в страната на духа“⁴⁵. Образността, техниката на стиха, лексиката, физическата среда на поетичния слог са вдъхновени от опитите му да наложи модерната символистична поетика и естетика. Втората му стихосбирка „Елегии и идилии“, издадена също през 1898 г., не само потвърждава интереса на Хадзопулос към символистичната поезия, но и го поставя в предните редици на гръцкия модернизъм. Повлиян силно от Верлен, той формира свой творчески стил, отличаващ се с постоянната употреба на определени символи, широко прилагане на анафората и системно търсене на звуковите музикални ефекти чрез алитерацията и асонанса. Основната грижа на поета е да намери подходяща форма, лишена от патос и реторика, чрез която в приглушените тонове на езика, смесващ акустични и музикални ефекти, да внуши идеите си. В този период димотики след многовековното господство на катаревуса е все още поетично несъвършена и необработена и въпреки усилията на Дросинис, Кристалис и Паламас поетите от поколението на 90-те ще са тези, в чиито ръце тя ще „започне да функционира поетично“⁴⁶. Класически пример за използването на тези нови техники откриваме в строфите на стихотворението „Защо плаче камбаната“ от „Елегии и идилии“:

⁴⁵ Χατζόπουλος, Κ. Κριτικά κείμενα (επιμ. Κρίστα Ανεμούδη-Αρζόγλου). Αθήνα, Νεοελληνική βιβλιοθήκη Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1996, σ. 92.

⁴⁶ Καρβέλης, Τ. Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος..., σ. 83.

Защо плаче, защо плаче камбаната?
Черна моя майко!
Защо плаче, защо плаче вятърът?
Кой да знае!?

И вървя, вървя сама
из пустите скали.

И съм изгубила пътя
в черните гори.
Защо плаче, защо плаче камбаната?
Черна моя майко!

Защо плаче, защо плаче вятърът?
Кой да знае!?

(„Защо плаче камбаната“, К. Хадзопулос,
прев. Ф. Христакуди)⁴⁷

Първият стих на стихосбирката „Елегии и идилии“ е парадигматичен: „Там нека бушуват бурите на света...“. Хадзопулос се затваря в кулата от слонова кост („Там нека бушуват бурите на света“, „Разбит корабът на сънищата“), без това да означава, че не следи случващото се край него. В стиховете от „Елегии и идилии“ той се увлича от играта на ритъма и от гонитбата на сънищата. В стихотворения като „Отвъд сред дебрите на морето“ (с мото на Жорж Ренси „Това е златен остров наред морето“) се появява и поетичният символ на острова, побрал в себе си всич-

⁴⁷ Всички стихотворения на К. Хадзопулос, включени в изследването, са от изданието Χατζόπουλος, Κ. Ποιήματα. Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1992.

ко онова, което липсва в живота, островът-символ на идеала, любовта, хармонията, където „се е родила Любовта/ и бляснала за първи път зората“:

Отвъд сред дебрите на морето
златен остров лежи.

-О, сладки меки очи,
в които зората струи!-

Отвъд сред дебрите на морето
златен остров лежи.

Там се е родила Любовта
и бляснала за първи път зората...

(„Отвъд сред дебрите на морето“, К. Хадзопулос,
прев. Ф. Христакуди)

По-късно през 20-те години на XX в. като ескапистични символи ще бъдат прибавени корабът и пътешествието в далечни светове. Наистина чрез островът като поетично въплъщение на бягството от действителността, но и чрез други символи като гората, лебедите, градините, розите и др., почерпани от френския символизъм, Хадзопулос става проводник на една поезия на музикалните настроения, която въпреки че има за фон омразната действителност, я пренебрегва:

Нейде вълна една пее,
нейде плаче лебедът бял.
-Недей буди ме от съня,
който в покой се рее
на омагьосания бряг.
Недей буди ме! - Нейде,
вълна една пее,
нейде плаче лебедът бял.

(„Нейде вълна една пее“, К. Хадзопулос,
прев. Ф. Христакуди)

Хадзопулос, както по-късно ще се изрази един от неговите последователи – Кариотакис – иска да направи болката си арфа. Розите, светлината, вятърът, който плаче, камбаните, птиците, тъмнината, паяците, цялата природа, обкръжаващият живот са отражението на един дълбоко смутен вътрешен свят, на болката за безвъзвратно загубеното, чието търсене е безнадеждно. Тези тъга и страдание поетът се стреми да превърне в музика и е първият в гръцката поезия, който го прави с такава настойчивост и сила. Вътрешното терзание се отразява в музикалното напрежение на стиха, подсилено от тъмната дълбочина на образите и тъжните музикални тонове. В тази връзка заслужава да отбележим статията, посветена на смъртта на Маларме, излязла и в един от броевете на „Техни“, където Анри дьо Рение разсъждава върху значението на „светлината“ и „тъмнината“ в поезията на символистите: „Но кой автор не е тъмен, неясен, когато не взима действителността гола, но прибегва към емблемите и символите? Смисълът на думите е разнолик, относителен, метафоричен, най-вече личен. Нужно е определено съ-

глашателство между читателя и писателя⁴⁸. Чарлз Чадуик също пише, че образността на символистичната поезия „често става тъмна и неясна“⁴⁹.

Подобно светоусещане владее и поезията на Порфирас. От заобикалящата среда той тематизира само това, което би могло без съмнение да се счита като израз „сега и тук“ на личните му разбирания за живота и света, след като е придал специфичен и често пъти неочакван смисъл на състояния и събития, възприемани и преживявани от множеството по съвсем различен начин. И в двата случая става дума за творческо, лично интерпретиране на света.⁵⁰

Чрез темите, настойчиво срещани в поезията на Порфирас, се изгражда образът на един свят, възприеман по два различни, но допълващи се помежду си начина. В поезията му настоящето става осезаемо, интериоризира се и се тълкува като „деградация“ на едни други по-висши, хубави и щастливи образ или състояние до нивото на едно безкрайно, ефимерно и тъжно настояще.⁵¹ Подобни мотиви изпълват и символистичната вселена на Хадзопуос.

Това „деградирало“ настояще на емпирично и лично ниво се осъзнава като резултат от разрушителното въздействие на времето върху земната реалност, след като и в стихотворението „Светицата“: „венецът цял от злато и него изтрил е/ старецът-Време, лошият, изпълнен с злоба“.

Доминиращ е мотивът за разрухата и смъртта, присъстващ в първото програмно стихотворение на стихосбирката „Сенки“ – „За всичко що е тленно“:

⁴⁸ Ντε Ρενιέ, Α. Ο ξένος κόσμος: Στέφανος Μαλαρμέ. – Στο: Η Τέχνη, σ. 22.

⁴⁹ Chadwick, Ch. Συμβολισμός..., σ. 13.

⁵⁰ Πολίτου-Μαρμαρίνου, Ε. Η εποχή και η ζωή του..., σ. 68.

⁵¹ Пак там, σ. 68.

За кремове мисля, увехнали и бледи,
със сълзите обляни
на тежката зора,
за розите, изляли бавно кръвта на цвят невинен
в незримата бразда,
в прегръдката на тази земя.

За листите и облаците дете пътуват и умират,
за дървесата чакащи
горчивата съдба,
за всичко, що остава неподвижно, и всичко дете пада,
във езерното огледало...
за лилиите мъртви.

И още мисля, с една тегоба в мене,
за восъчните пръсти
-о!срита болка в мене!-
за вас, очички, дете под клепките ви тихо,
сред тъмните води,
угасна светлината...

(„За всичко що е тленно“, Л. Порфирас,
прев. Ф. Христакуди)⁵²

От това първо до последното стихотворение на втората му стихосбирка поезията на Порфирас се разгръща пред нас чрез темата за един свят, в който всичко – от най-ефимерното

⁵² Всички стихотворения на Л. Порфирас, включени в изследването, са от изданието Порφύρας, Λ. Ποιήματα. Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1993.

и уязвимото до най-здравото и стабилното се разрушава, умира и губи: дърветата, листата, цветята („Краят“, „Последни цветя“), корабите („Когато от непокорния юг“), крепостите („Крепостта“), дори слънцата от едноименното стихотворение, които „отчаяни стареят и отплуват и се дават/ в нощ черна дете сякаш слънце нивга няма...“.⁵³ В нерадостното настояще не е оцеляло нищо освен призрака на една някога жива, а сега замъглена страна:

Затворени и стари са къщите й. Клони
стърчат от бедните порутени дворове,
по праговете и стените никнат тръни,
а покривите са обвити във мъхове зелени.

(„Замъглената страна“, Л. Порфирас,
прев. Ф. Христакуди)

От тази съдба не може да избяга и любовта („Старият двор“, „Бедна моя любов...“), и човекът („Харон“, „Булка“, „Опечалено хоро“), за когото всичко потъва в траур („Тук са скалите печални...“).

Всеизвестно е, че особено любим както за европейските, така и за гръцките символисти е мотивът за есента: сезон, съзвучен с техните умонастроения, чиито конотации на разпад, униние, край и отчаяние отразяват трагичния дух на епохата, дълбоката пропаст между мечта и действителност, истинско и въображаемо. Светът на есента е свят на тленност, в който всяко усилие е обречено на гибел по силата на вездесъщия фатум и само споменът за отминалото време може да топли сърцето.

Мотивът за есента силно доминира в творчеството на Хадзопулос. Още европейските романтици (Кийтс, Шели, Ламартин),

⁵³ Πολίτου-Μαρμαρίνου, Ε. Η εποχή και η ζωή του..., σ. 69.

а след това и символистите са привлечени от мъглата, мъртвите листа, онзи сплин, носещ се във влажния есенен въздух (Бодлер в „Есенна песен“, Емил Верхарн в „Часът на есента“, Жан Мореас в „Ще мислим ли за есента?“, Верлен в „Песни за есента“ и т. н.).⁵⁴ Хадзопулос се обръща за първи път към образа на есента в „Зимни песни“ (четвъртата част от стихосбирката „Песни на пустошта“ (1898), която вече споменахме). Впоследствие той се връща към този мотив и в цикъла „Сенки на есента“ (част от последната му поетична стихосбирка „Вечерни легенди“ (1920)):

Нека есента
край теб раздипли
цветове последни –
живот един умира
диханието секва –
дали очаква те
отново пролетта?
Нека есента
край теб разгърне
ухание последно –
глас един замлъква,
а радостта погубена
в сърцето е –
последни листи
взима есента
от клоните.

(„Есен“, К. Хадзопулос,
прев. Ф. Христакуди)

⁵⁴ Βελοῦδης, Γ. Ο ποιητής Κ. Χατζόπουλος. – Στο: Τα ποιήματα. Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1992, σ. 33.

Мотивът за мъглата е непосредствено свързан с този за есента. Хадзопулос озаглавява едно от стихотворенията, включени в „Сенки на есента“ – „Легенда за мъглата“. Естествено, мъглата се разстила в стиховете на гръцкия Верлен също под влиянието на френските символисти („Мъгли и дъждове“ на Бодлер, „Часът на пастира“ и „Сантиментални разходки“ на Верлен).⁵⁵ Тя носи забрава, поглъща миналото, настоящето и бъдещето, заличава времето и пространството – тя е онзи Пан от античността, вездесъщ и всеобемащ, но не носи радост, а скръб и разруха, заличаващи всяка мечта и желание:

От болката се раждам,
разстилам се, разстилам
и болката във мен извира...

(„Легенда за мъглата“, К. Хадзопулос,
прев. Ф. Христакуди)

Мъглата присъства и в стиховете на Порфирас („И есен вечна надвисва над дома ни,/ една мъглявина остава там дето бях щастлив./ Вижда се само в мътното ни огледало...“, „Самотната пътека“).

Освен чрез мотивите за есента и мъглата с основната тема за разрухата и смъртта се свързват и други сродни мотиви като: корабокрушението („Спомням си на прага им стариците почернени/ оплакващи крушенията стари, и те крушенки...“, „Едно пристанище 2“, Л. Профирас), забравата като причина за разрухата („Крепостта“, „Светицата“, Л. Профирас), опустяването на света („Разрушените църкви“, Л. Профирас) и самотата на душата („Наведен се връщам. Уви! Край мене остава/ само но-

⁵⁵ Пак там, с. 36.

щта и тъма и самотата безкрайна...“, „Замъглената страна“, Л. Профирас).

От по-широкото семантично поле, съставено от темите, чрез които се реализират гореизброените мотиви, в поезията на Порфирас произтича една друга категория емоционално натоварени мотиви. Те са болката и скръбта от разрухата и загубата („Lacrimae regum“), споменът за едно предишно щастие („Спомням си пролетното дихание на деня/ последните слънчеви рози, на сънищата розите...“, „Едно пристанище 2“). Скръбта може да бъде екстериоризирана като въпрос („Какво като вали?... Душа нещастна, светлината си спомни/...“, „Какво като вали?...“), но и като трагична молба („и като виждаш листа, облаци, пера на птици в синевата/ и като виждаш на кораби платна, фъртуни... да си ме спомняш...“, „Привечер в този час си спомняме“), а при Хадзопулос и като възклицание („О, на скръбта царкиню/ на съня магьоснице!“; „Разбит корабът на сънищата“, което силно напомня на Дебеляновата „Песен за разблудната царкиня“). Налага се и мотивът за горчивата носталгия, раждаща се от този спомен:

Сред разрушените дворове слама се пилее,
върба косиците си булченски люлее,
тъгува за градината русалчена угаснала,
сълзи пролива за сянката ѝ пролетна повяхнала...

(„Зимните дървета“, Л. Порфирас,
прев. Ф. Христакуди)

И при Хадзопулос с носталгията по един безвъзвратно изгубен свят:

..в зора една разпъпваха се рози,
в зора една ликуваше гората,
в зора една се смееше брегът,
в зора една в прозрачното море
стремглаво плъзгаше се корабът на сънищата...

(„Разбит корабът на сънищата“, К. Хадзопулос,
прев. Ф. Христакуди)

По какъвто и начин да се афишира светът в поезията на Порфирас и Хадзопулос – било то като „деградирали“ и разрушени в сравнение с един предишен свят, било то като незавършен образ по отношение на един бъдещ свят (вторият голям топос в поезията на гръцките поети симовлисти – изцяло автентичен, витален, своеобразно балкански, който ще бъде разгледан в четвърта глава на настоящия труд), той все пак няма автономията на един самостоятелен онтологически порядък. Това е един свят с посредническа функция, в което се заключава ролята и стойността му.⁵⁶ Този специфичен характер е подчертан от една друга група мотиви като мотива за граничното и „междинното“ („Помежду морето и небето/ в параклиса на пропастта накрая...“, „Светлина в бурята“, Л. Порфирас „Отвъд сред дебрите на морето“, К. Хадзопулос, „Там нека бушуват бурите на света“, К. Хадзопулос).

Завладяването на тази гранична точка е представена като най-голямата възможна радост за преминаване границите на това, което е „тук“ („Пиленце едно от много любов полудяло,/ на най-високия връх на един клон/ балансираше, пеейки, и падаше надолу, докъдето се задържи...“, „Любов“, Л. Порфирас). Въздигането към безкрая, към щастието се възприема като една линия, започваща от тъмното, безрадостно „сега“ и водеща към светлото, радостно „там“. Подобно тематизиране открива-

⁵⁶ Πολίτου-Μαρμαρίνου, Ε. Η εποχή και η ζωή του..., σ. 73.

ме в заглавията на творби като „Пустинната пътека“, „Облаците на лудия Юг“, „Гларусът“ при Порфирас и познатите „Отвъд сред дебрите на морето“, „Там нека бушуват бурите на света“ на Хадзопулос, а също и в неговите „Някъде сред дълбините“, „Аз съм черната сянка, която преминава и отминава“. Посредническа роля между двата свята играят и отекването на тихите и приглушени звуци, предаващи съобщения от онова, което е отвъд, непознатото („Зимните дървета“, Л. Порфирас, „Танцът на сенките“, К. Хадзопулос), призрачното отражение, измамното огледало – криещо единственото бегло присъствие на красивия свят („Кат сянка една химерична“, „Епиграма“, „Вижда се само дълбоко във мътното ни огледало/ една сянка красива, която обичах...“, „Самотната пътека“, Л. Порфирас).

Един такъв свят е неясен, нестабилен, тъмен – специфичен, върху които се опират голяма част от мотивите, изграждащи поезията и на европейския символизъм. Най-важните сред тях са: мотивът за нестабилността („Напразно изградени са основите на къщите ни,/ предначертано от Съдбата им е да се реят...“, „Корабите“, Л. Порфирас, „Разбит корабът на сънищата“, К. Хадзопулос); мотивът за подвижността, тематизирана в „Облаци“ и в „Светлина в бурята“ на Порфирас чрез водата („...вълните, изграждащи/ във въздуха пенливи кули...“, „Светлина в бурята“), чрез бурното море („И рекох на бурята/ ела и удряй – гърдите ми ето!/ Ела, разгроми ме! Аз болка желая“, „И рекох на бурята“, К. Хадзопулос), чрез танца („за демоните танци високо над водите...“, „Брегът“, Л. Порфирас и при Хадзопулос в „Танцът на сенките“), чрез играта на светлината („Розите на слънцето последни, призрачните рози/ върху стъклата на прозореца, като в стъкло цветно/ разцъфват като светлина, угасват пак като цветя...“, „Едно пристанище 2“, Л. Порфирас). Чрез неяснотата, тематизирана у Порфирас чрез мътнината и есенната мъгла („Самотната пътека“), като някаква светлина – бяла, неясна („Харон“) и като тъмнина („Тъмнина“, „Смрачено безмълвно...“). И у Хадзопулос като есен, мъгла („Легенда за мъглата“), като бледа светлина („В

една бледа светлина/ около телото ти/ омота се ти, душа,/ в есен бледа...“, „В една бледа светлина“) и отново като непрогледна тъма („Хеката“, „Заснежена нощ“).

Съществуват накрая мигове в поезията на Профирас, в които деградираният, несъвършен, посреднически, неясен и неустановен свят се стабилизира, като взема образа на един странен и ужасяващ свят (напомнящ ни за Бодлеровия свят).⁵⁷ Мотивите на ужаса и страха подържат темите, чрез които се въплъщава светът-театър („Театър“), светът-видение и скелет на мъртвец („Замъглената страна“), анти-светът, обърнато отражение, където къщите се движат като призрачни кораби („Корабите“) и където потъналите кораби се изкачват върху пяната и пътуват:

Когато от непокорен южняк подгонени,
новите кораби по брегове ветровити се скитат,
тези, които са от дълго време на дъното пратени,
излизат отгоре и както преди по морето прелитат.

(„Когато от непокорен южняк...“, Л. Профирас,
прев. Ф. Христакуди)

По сходен начин тези мотиви се реализират и при Хадзопулос в „Разбит корабът на сънищата“:

Разбит е корабът на сънищата,
платната пръснати са.
И писъкът тъжовен на гларуси навред ехти,
и облаците тежко плуват по небето
назад възчерната гора трепти...

(„Разбит корабът на сънищата“, К. Хадзопулос,
прев. Ф. Христакуди)

⁵⁷ Пак там, с. 74.

Много точно Л. Кирова отбелязва, че: „Я. Камбисис, К. Хадзопулос, Л. Порфирас, Й. Грипарис, А. Мелахринос също обръщат гръб на действителния свят и заживяват в призрачния мир на поетичната фантазия. Те изскачат от затвора на реалността и потъват в обятията на чистия блян“⁵⁸ и преди това: „Поезията – така, както са я проповядвали и писали европейските символисти, наистина се превръща в начин на живот, във вечен стремеж към идеалната хармония, която ще премахне несъвършенствата на света“⁵⁹.

Символизмът, представен в разглежданата до тук поезия, някои гръцки критици определят и като „трансцендентен“ (поради обстоятелството, че в същността си се отнася за онтологията на един идеален свят).⁶⁰ Съзнанието за разстоянието между този съществуващ свят и „другия“ предизвиква болка и скръб, които са просмукани в поезията и ѝ придават меланхоличност. Вярата в съществуването на един идеален свят и доближаването до него чрез лириката съставляват дълбокия смисъл на това творчество („Самотната пътека“, „Светлина сред буря“, „Гларусът“, „Облаци от лудия Юг“, Л. Порфирас, „Нейде вълна една пее“, „Там нека бушуват бурите на света“, К. Хадзопулос, „Аполон“, А. Мелахринос).

Поезията на символизма определено се стреми да „навлезе в тайните на душата, в света на подсъзнателните състояния и настроения. Символистите считат, че изкуството е независимо от обективната реалност и ако поетът прибегва до външни детайли, той ги открива, за да изнесе на показ някакви лични преживявания“⁶¹. От тази особеност, характеризираща естетиката на „чистото изкуство“, налагащо Аз-а, индивидуалността и нейния личен стил, произтичат и особеностите на „личния

⁵⁸ Кирова, Л. Югоизточноевропейски феномени. София, АИ „М. Дринов“, 1999, с. 161.

⁵⁹ Пак там, с. 148.

⁶⁰ Πολίτου-Μαρμαρίνου, Ε. Η εποχή και η ζωή του..., σ. 75.

⁶¹ Кирова, Л. Югоизточноевропейски феномени..., с. 157.

символизъм“, който наблюдаваме в творбите на гръцките поети (т. е. този символизъм, отнасящ се до определено психическо състояние и настройка на поета, извикващи негови лични преживявания, въплътени в образи от външния свят). Тези образи представляват „обективно съответствие“ на душевния свят. Процесът на символизация на външните обекти съвпада с двата познати начина, визирани от Маларме: в единия случай под въздействието на определено психическо настроение, поетът възприема различно един външен обект или образ и им придава нов смисъл⁶²:

Не зная как да ти го кажа. Но пътят вчера вечерта
сред сивкавия мрак като театър стана...

(„Театър“, Л. Порфирас,
прев. Ф. Христакуди)

В другия случай един образ, един пейзаж, един определен обект на основата на определени съответствия извикват по-степенно предишни преживявания:

Безшумни, тихи, черни, тази вечер
се скитат облаци в пустинното небе...
Ах, облаците, виж ги – като мен
навред те търсят
незнайни хубости, загубени навеки...

(„Облаците“, Л. Порфирас,
прев. Ф. Христакуди)

⁶² Πολίτου-Μαρμαρίνου, Ε. Η εποχή και η ζωή του... σ. 76.

Символистичната поезия се характеризира със сугестивност, неяснота и полисемия на езика. Това всъщност е неизбежно при положение, че словото, призвано да се отнесе към нещо отвлечено и неизвестно (трансцендентен символизъм) или към нещо неуловимо и своеобразно (персонален символизъм), използва по необходимост контекста и метафората, разширяващи и моделиращи буквалното значение.⁶³ По този начин поезията на символистите преоткрива сътворяващата сила на словото. Това вторично възникващо значение не винаги става ясно забележимо. Така ако разгледаме първото стихотворение от стихосбирката „Сенки“ – „За всичко, що угасва“, забелязваме, че чрез семантичните преходи: кремове=непорочност, рози=красота, любов и т. н. и чрез метофорите (кремовете „увехнали и бледи“, сълзите на „тежката зора“, розите, „изляли кръвта на цвят невинен“, дървесата чакащи) бихме могли да тълкуваме стиховете по следния начин: мисля за невинността, ненужната красота, сърдечността, ефимерното съществуване на една обичана жена, която е мъртва... При втория прочит обектите и картините от външния свят са разширили моносемантичното си, буквално значение и са се развили в полисемантични символи.⁶⁴

Символите в поетичния свят на поетите символисти принадлежат към двете познати категории. На първо място се среща един корпус от общоприети (конвенционални) символи, които сравнително лесно се разгадават. Извън поетичния контекст те функционират също успешно. Такива са разрушените параклиси, асфоделите, мухълът – като образи на смъртта и разрушението; птиците, морето – отразяващи стремежа към необятното; бреговете, зората – бележещи граничното и междинното; огледалото, неподвижната повърхност на водата – символизиращи спомена и т. н.

Съществуват и символи, които са обаче изцяло лични – при тях символизмът на определени обекти и образи е следствие от случайни асоциативни връзки в хода на единствени

⁶³ Пак там, с. 77.

⁶⁴ Пак там, с. 78.

по рода си преживявания. Тези символични образи тълкуваме и дешифрираме в рамките само на определено стихотворение, те са лишени от универсалността на първия вид символи.⁶⁵ Така „къщите“ от стихотворението „Кораби“ на Порфирас интерпретираме като означения на неизбежната и необозрима човешка съдба, но само в рамките на това произведение. Кипарисът от едноименното произведение на Хадзопулос не е просто символ на паметта, безсмъртието, скръбта, а се превръща в хипостаза на самотната, по ницшеански устремена душа към безкрая. Значението на тези лични символи зависи най-вече от общия контекст.⁶⁶ Чрез този механизъм се свързват и добиват метафоричен смисъл привидно независими образи от обкръжаващия свят:

Обичам вълните, които нежният мистрал
дърпа и влачи и пръска далеч,
платната в морето, които тъй плавно
се крият в простора и губиш ги веч.

Обичам аз жълтите листи във въздуха
и циганите сбрали палатките бедни,
за да си тръгнат оттук. Но най-много любя
дима мълчалив над маслините.

Димът мълчалив горе там
сам самичък замръкнал е
и като мене безстрастен
в нощта прииждаща ще се стопи...

(„Обичам“, Л. Порфирас,
прев. Ф. Христакуди)

⁶⁵ Пак там, с. 79.

⁶⁶ За процесите на означаването виж също: Μπαρτινιώτης, Γ. Γλωσσολογία και λογοτεχνία (β' έκδοση). Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 1991.

В палитрата на това стихотворение на Порфирас се смесват привидно прозаични елементи от обкръжаващата природа. Силният ефект се постига от неочакваното идентифициране на лирическият субект с един така непоетичен обект като дима, но все пак наситен със силна метафорична конотация – всичко е преходно, красотата е привлекателна, за жалост тленна. Сходни мотиви интерпретира и творбата „Трептеше една нощ“ на Хадзопулос:

Рекох аз „обичам те“ –
и вълната плискаше,
нежна и притихнала,
сякаш, че умираше.

Рекох аз „обичам те“,
а въздухът потръпваше,
сякаш във гласа ми
повеят простенваше.

Рекох аз „обичам те“,
а нощта се спускаше,
сякаш във гласа ми
нощ една потръпваше.

(„Трептеше една нощ“, К. Хадзопулос,
прев. Ф. Христакуди)

Богатата образност в поезията на Порфирас и Хадзопулос, характерна като цяло за символизма, дава основание на

критиката да търси допирни точки между творчеството на поетите символисти и изобразителното изкуство. Порфирас е наричан „художник“⁶⁷, „акварелист“, „картинен“, изкуството на Хадзопулос също е наситено с ярки цветове и живописни пейзажи. Паралелизмът между поезията и рисуването в действителност е много стар. Прочуто е стихотворението на Хораций „Ars poetica“⁶⁸, който чрез известната фраза „ut pictura poesis“ (стих 361) или „както рисуването, така и поезията“ има предвид, че поезията в нейното най-широко значение на „въобразен текст“, заслужава същото внимателно анализиране с каквото по негово време се е подхождало към изобразителното изкуство. Все пак поезията, както никога преди това се доближава до художественото изкуство през периода на реализма, когато под въздействието на позитивизма, като единствено „истинни“ са считани обектите на видимия свят. Определението „художествена“ много точно в буквалния си смисъл характеризира поезията на парнасистите (поставена в по-широката рамка на реалистичното изкуство), притежаваща и всички характеристики на изобразителното изкуство като изкуство на пространството: статичност (неподвижни образи), яснота (точни и детайлни описания), безпристрастност (образи еманации на един обективен и емоционално безучастен наблюдател) и т. н.⁶⁹

Художествеността на символизма обаче не се изразява чрез изобразителната точност и яснота на парнасизма и реализма, а чрез неяснотата и сугестивността на импресионизма – едно течение, което за изобразителното изкуство играе роля, сходна на символизма за поезията. Още при авторите от 90-те

⁶⁷ Σκίπης, Σ. Λάμπρος Πορφύρας. – Στο: Ελληνική Δημιουργία, 9, 1952, σ. 271.

⁶⁸ Знаменитото стихотворение е написано в хекзаметър като писмо до приятеля Луциус Калпурниус Пизо, римски консул и сенатор. Създадено в свободна разговорна форма, „Ars poetica“ се състои от 476 стиха, съдържащи почти трийсет максими, насочени към младите поети. Все пак то не представлява систематичен теоретичен труд, а по-скоро е замислено като интригуващо поетично писмо, създадено за приятели, които ценят литературата.

⁶⁹ Πολίτου-Μαρμαρίνου, Ε. Η εποχή και η ζωή του... σ. 80.

години на XIX в. личи стремежът да се слепят „видяното“ и „усетното“, обективното и субективното в една художествена картина, където все по-отчетливо се улавя стремежът чрез поетичните текстове да бъдат (пре)създадени нови, различни светове. Порфирас предава чрез лаконични и дълбоко натоварени „мазки“ впечатления, предизвикани в него от външния свят. Можем да посочим строфи, които прекрасно биха могли да интерпретират картини на Моне (за цикъла „Водни лилии“ много добре подхождат стиховете: „За всичко що остава неподвижно и всичко дето пада,/ във езерното огледало/ за лилиите мъртви...“, „За всичко, що угасва“, Л. Порфирас).⁷⁰ Всъщност Порфирас обожаваше именно художниците-импресионисти – швейцареца Арнолд Бьоклин (1827-1901), предтеча на немския импресионизъм, германеца Макс Либерман (1847-1935), който повлиян от Мане и Дега, създава картини на „впечатлението“.⁷¹ По този начин и художествената страна на творчеството на Порфирас го свързва чрез импресионизма със символизма. Разбира се, връзката със символистичното течение е изразена много по-силно чрез музикалната страна на творбите на поетите от поколението на 90-те години на XIX в.

В биографията на Хадзопулос е засвидетелствано неговото увлечение по творчеството на Вагнер (за което разказва съпругата на поета⁷²), споделяно от много съвременни творци, включително и от френските поети символисти. Известна е мечтата на Вагнер за „хармонично и всенародно изкуство“ на бъде-

⁷⁰ Пак там, с. 81.

⁷¹ Порφύρας, Λ. Απαντα..., σ. 330-331, 340.

⁷² За предпочитанията на Хадзопулос към творчеството на Вагнер свидетелства в своите спомени съпругата му. Въпросът за възхищението на френските символисти от Вагнер е широко проучен от Чарлз Чадуик. По-подробно виж: Chadwick, Ch. Συμβολισμός..., σ. 14, 62, 83-84.

щето. Маларме смята, че думите могат да се уподобят на жестовете на диригента и читателят трябва да улови цялата симфония зад словата и асоциациите, неподдаващи се на логическо осмисляне.⁷³ Не случайно Верлен е един от любимите поети на гръцките символисти, в това число и на Хадзопулос. Мото на стихотворението „Нежните потрепващи ръце“ от цикъла „Елегии и идилии“ е „O la triste histoire“ – стих от поетичната творба „Един голям черен сън“ от стихосбирката на Верлен „Мъдрост“ (1881). Чрез символизма за втори път след епохата на Романтизма музиката играе основополагаща роля за поетичното изкуство. Призивът на Верлен „De la musique avant toute chose. De la musique encore et toujours“, прокламиран с първите стихове на емблематичната поема „Art poétique“, става кредо на гръцките поети символисти. Звуковата и ритмическа организация на творбите отразява не само едно „артистично пътуване в музикална посока“, а освобождаването на езика от „описателните връзки и резки дисонанси“, свързването на „поетологичните принципи на музикалността с принципите на езиковата сугестия“⁷⁴.

Затворил съм в пръчка тънка, магическа,
във флейта златна от нерайдите дар,
всеки звук природен, що плаче и писка:
на дола, на дъжда, на вятъра и на всеки чинар.

(„Самотната пътека“, Л. Порфирас,
прев. Ф. Христакуди)

Тези строфи от творба на Порфирас недвусмислено говорят за силния му интерес към музиката и връзката между пое-

⁷³ Вж. по-подробно: Владимирова, Л. Дебюсси и французская поэзия на рубеже XIX и XX в. – В: Взаимодействие и синтез искусств. Ленинград, 1978, с. 80.

⁷⁴ Кирова, Л. Югоизточноевропейски феномени..., с. 143.

тичното и музикалното изкуство. Той идва на този свят, надарен с музикално ухо, чувствително за всякакви звуци, вслушва се в света, улавяйки и предавайки и най-далечните и неосезаеми шумове.⁷⁵ Поезията му всъщност се стреми да бъде най-вече една песен проста и обикновена (както сам се е изразил), като трептенето на листата на дърветата („Листа“, „Борове“) и неслучайно нарича „Музикални гласове“ втората си стихосбирка, където в отделни части се опитва да улови „Гласовете на морето“, „Гласовете на страната“, „Гласовете на полето“. Порфирас постоянно интерпретира света чрез музикални термини:

Тъмни клони борове бавно клатят,
кат монаси планината дето борят се да превалят.
Печалният им шепот в долове празни прогърмява,
като музикален ек от извори дълбоки той се извисява.

(„Зимни дървета“, Л. Порфирас,
прев. Ф. Христакуди)

Носталгичният спомен за една загубена любов също се свързва с музиката („За някоя сянка в нещастен кристал окована,/ останах да свиря завинаги там на кавала...“, „Самотната пътека“, Л. Порфирас), а и с представата за смъртта и Ада, където гласовете на птиците скърцат като прегракнали цигулки („Харон“). Музиката за Порфирас е съчината на всичко красиво, в природата и изкуството – и тя е дарила творчеството му с някои от най-изящните поетични метафори, каквито са „музикалните сълзи на извора“ („Епиграма“) или „на врабчетата музикалният дъх“ („Пътник“). Многобройни са споменаванията и на определени музикални инструменти като части на един оркестър:

⁷⁵ Πολίτου-Μαρμαρίνου, Ε. Η εποχή και η ζωή του..., σ. 81.

Не си ти на океана прокълнатия оркестър,
дето излиза изпод дълбините с екот жален,
с тръби, тимпани, цимбали и систри..

(„Брегът“, Л. Порфирас,
прев. Ф. Христакуди)

Често пъти това са само струнни инструменти, чието соло се извисява патетично. Чуваме „прегракналите цигулки“ на Ада, арфи, лири кристални, лира-утешителка, която пие със звука си светлината на месеца.

Различни мелодии звучат и в поезията на Хадзопулос – омагьосана и хладна като в „Разбит корабът на сънищата“ („Студена лунна нощ/ мелодия една звучи в студения покой“), гласове на славеи, но и на сови („от развалините/ не настръхвай ти/ музиката идва/ по-носталгична...“), песни есенни и песни любовни.

Порфирас до такава степен притежава способността да улавя звуковете, че е способен да придаде и на най-статичното от всички изкуства – архитектурата – движението и ритъма на музиката:

Пръснати храмове! Пребели ритми и звуци,
развалини на Аполониева музика...

(„Мраморите“, Л. Порфирас,
прев. Ф. Христакуди)

Идеята за съответствията и неочакваните съприкосновения между различните изкуства и сетивни възприятия ни отвеждат към първоизточника – Бодлеровия сонет „Съответствия“

от стихосбирката „Цветя на злото“ (1857). Прословутата „синес-тезия“ от теорията на символизма многократно е коментирана в научната литература. Идеята за съответствията се базира на убеждението за взаимната обвързаност на всички усещания и впечатления, като отхвърля необходимостта от логическото и конвенционално интерпретиране на видимия свят. Именно така се достига и до основната цел на символа – да ни „отнася към нещо друго“, по-значително от самия него. „В поезията винаги трябва да има загадка и това е целта на литературата – други цели тя няма – да извика представата за предметите“⁷⁶. Поетите символисти поставят в неочаквани съзвучия цвета, мириса, вкуса, звука, така че да ни карат да погледнем с нови очи на света. („Формата и цветът са две илюзии, които съжителстват – едната в името на другата...два свързани процеса, с които нашият дух разполага, за да сътвори безкрайната мистерия на живота“⁷⁷). Известен е Матошевият сонет „Сродност“ (1910), израз на поетичната доктрина на хърватския модернист, утвърждаващ една обща хармония между цветовете, звуци и ухания, в който идеята за съответствията е намерила своя специфично балканска реализация.⁷⁸ К. Хадзопулос ни предлага да чуем лунната светлина и бялата нощ в „Танцът на сенките“:

Не слушай горе
лунните лъчи,
не слушай, що говорят те.
Ела при нас
по-бързо в този час,
ела до нас.

⁷⁶ Юре, Ж. За литературната еволюция (анкета на Жюл Юре). – В: Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм (Илиев, Ст.). София, Наука и изкуство, 1979, с. 113.

⁷⁷ Picca, V. Gli' Impressionisti francesi. Bergamo, 1908, p. 87.

⁷⁸ Кирова, Л. Югоизточноевропейски феномени..., с. 169.

Не слушай наоколо
белите нощи –
измами носят те.
Ела при нас
по-бързо в този час,
ела в пещерата до нас.

(„Танцът на сенките“, К. Хадзопулос,
прев. Ф. Христакуди)

Освен чрез съдържанието връзката на символистичната поезия с музиката е осезаема и на езиково равнище. Това е онази „музикалност“ на стиховете, реализирана чрез различни художествени средства и похвати (асонанс, алитерация, анафора, епифора, анжамбани и др.), даваща основание на критиката да нарича „музикални“ поетите от поколението на 90-те години на XIX в.

Всеизвестно е, че поетичният език, за разлика от прозата, притежава допълнителна звукова организация, която чрез ритъма създава прекрасни акустични впечатления. Известно е също така, че при традиционната поезия ритъмът е главно резултат на метриката. Порфирас и Хадзопулос пишат само мерени стихове, характеризиращи се с метрикоритмични експерименти и новаторство, аналогични на срещащите се при френските поети символисти, които в опита си да отъждествят поезията с музиката, разчупват сковаващата рамка на традиционното стихосложение (като равния брой срички, римата, структурите, основани на строги аритметични съотношения) и създават „освободените“

или „свободни“ стихове. Според наблюденията на друг известен поет Т. Аграс: „от метрическа гледна точка Порфирас използва главно ямба... Ямбическата метрика се реализира по правило чрез петнайсетсрични стихове. От гледна точка на римата често пъти два от четирите стихове на всяка строфа се римуват...“⁷⁹. Ако към казаното прибавим, че стиховете на Порфирас са най-често написани в строфи, четиристишни и равносрични, можем да заключим, че поезията му се отличава с висока степен на метрическа хомогенност, която не само не осигурява допълнителна музикалност, но създава предпоставки за определена звукова монотонност. В действителност обаче не е така. Порфирас постига музикалността на словото, използвайки неограничените възможности на фонемите (алитерацията, асонансът), а също анафората и епифората и т. н. И понеже употребата на звуковете не следва никакъв предначертан и общоприет прототип, тя представлява негова лична заслуга и слага ярък печат върху фонетичния символизъм, с който си служи.⁸⁰ Оттук произтича и изцяло индивидуалната музикалност на стиховете му. Френските символисти търсят именно това – да вземат от музиката принадлежащото им. Целта им е поетичното слово да създава същия ефект, какъвто произвеждат чистите звуци на музиката, да внушават „темата“ чрез звуците и акустичното им въздействие.

Гръцките поети символисти използват фонемите в езика си като ноти и организират стиховете си като музиканти. В лириката им широко приложение получават както алитерацията, така и асонансът, свободното повторение на думи, анафората и епифората („Кат сянка химерична на езерното огледало,/ кат всичко що далеч остава.../ като дима, който се извисява...“, „Кат сянка химерична“, Л. Порфирас, „Нейде вълна една пее/ нейде плаче лебедът бял“, „Нейде вълна една пее“, К. Хадзопулос). Повтарят се и цели синтагми („И скърцат кат прегракнали ци-

⁷⁹ Аγρας, Τ. Κριτικά, τ. Β..., σ. 110.

⁸⁰ Πολίτου-Μαρμαρίνου, Ε. Η εποχή και η ζωή του..., σ. 85.

гулки/ прегракнали цигулки дето придружават...“, „Харон“, Л. Порфирас) или се използва повторение чрез синонимия („О, на скръбта царкиню/ на съня магьоснице!“ , „Разбит корабът на сънищата“, К. Хадзопулос). Можем да добавим също така повторението на цели строфи на определено място („Облаци“, „Харон“, „Митове за любовта“ – Л. Порфирас, „Разбит корабът на сънищата“, „Защо плаче камбаната?“, „Танцът на сенките“ – К. Хадзопулос) или на цели стихове („Брегът“, Л. Порфирас, „Легенда за мъглата“, К. Хадзопулос). Всички тези художествени средства не съществуват поотделно, а функционират в много случаи едновременно. Светът на поетите символисти, който е без своя собствена хипостаза – свят-спомен и свят-отражение, както видяхме при разглеждането на тематиката, символ на някакъв друг свят, е белязан от дълбоко сугестивните мелодии на музиката, материализиращи символистичния му характер. Може би поради това подобна поезия се запомня като песен и вдъхновява множество композитори да напишат музика към стиховете (сред тях са имената на Георгиос Лабелет, Янис Папайоану, Георгиос Георгиадис, Андреас Незеритис и др.).

Л. Кирова сполучливо отбелязва, че: „ „Чистото изкуство“ оставя ярки следи в литературно-естетическия живот на полуострова, новите търсения имат свое място в неустойчивото равновесие на епохата“⁸¹. Творците, пренебрегнали принципите на миметизма, търсят убежище в света на фантазията и индивидуалното преосмисляне на заобикалящия свят, в който словото добива институционализираща функция. Не случайно в своите разсъждения за изкуството Андрей Белый стига до заключението, че: „Изучаването на природата е изучаване на една емблема на истинността, а не на самата истинност: природата не е природа изобщо: природата – това е природата на моето „Аз“: тя е – творчество“⁸². Поетите символисти в Гърция ни приканват да

⁸¹ Кирова, Л. Югоизточноевропейски феномени..., с. 161.

⁸² Белый, А. Символизм как миропонимание. Москва, Республика, 1994.

погледнем в приказното огледало, където чрез алюзията и сугестията те изграждат пълнозначния свят на своето поетично „Аз“. „Чистият“ и абстрактен език на музиката се превръща в ключ към това мироздание на вълшебни видения, в което смисълът на нещата се изгражда върху топоса за едно вероятно непостижимо, но все пак възможно щастие, чието болезнено търсене наранява, но и вдъхновява поетичното перо. В ефимерния дъх на битието слово, звук и образ се сливат в една полифасетна визия, приближаваща ни чрез приказното и нереалното по-решително до онзи свят на чистия блян, който западноевропейските символисти се стремят да съградят чрез думите, така както Вагнер е съумял да пресъздаде чрез нотите.

ЧЕТВЪРТА ГЛАВА

Национална и балканска специфика на гръцкия естетически модернистичен канон от последното десетилетие на XIX в.; Поетичният феномен К. П. Кавафис.

Утвърдил се в Гърция на синора на две столетия, символизмът оплодява гръцката литературна мисъл в естетическо, философско и формално отношение. Френските и немски прототипи са пример за високото изкуство, с което се мери, но все пак той не им остава верен докрай. Гръцкият символизъм в естетските стихове на Грипарис, в хедонистичната поезия на Малакасис, в лиричния глас на Профирас, в драматичните строфи на Хадзопулос си остава все пак дълбоко гръцки – свързан с древните традиции и свтоусещане на малкия средиземноморски народ, който в търсене на своята Итака смело крачи напред. Й. Грипарис, М. Малакасис, Л. Порфирас, К. Хадзопулос потъват в света на чистия блян, водени от копнеж да възродят поетичната сила на словото и чрез алюзията и сугестията да достигнат до тайните на всемира, заключен в музикалните съответствия на езика. Подобно на Мадам дьо Стал, за която цялата вселена е символичен образ на човешката душа, те се опитват да дешифрират тайните на тази душа и да я изразят в присъщия индивидуалистичен дух на епохата. Съдбата на Аз-а е водеща, но все пак максималното допиране до модерните философски концепции (нека не забравяме, че любими философи на символистите са Шопенхауер, Ницше, Бергсон) е пречупено през призмата на един оригинален поглед, в който локално и универсално се смесват, за да отразят самобитно посланията на западноевропейския символизъм. „Рушители и съзидатели, бунтовни-

ци и примирени“¹ нарича символистите на Балканите Л. Кирова – поетите от поколението на 90-те слагат своя печат върху естетическия бунт, започнал във Франция и обхванал цяла Европа.

Нека започнем изследването на националната и балканска специфика на гръцкия модернистичен канон, припомняйки си прословутата фраза на Витгенщайн: „Границите на моя език обозначават и границите на моя свят“². Посредством езика, ще прибавим и културата – „особеното и специфичното в едно общество“ (Едгар Морен), ние „не просто формулираме мисълта си, но и я формираме“³. Чрез творческите си таланти големите имена в световната литература – Оскар Уайлд, Райнер М. Рилке, Рубен Дарио, руските символисти и др. бързо се оттласкват от чуждите първоначални творчески влияния и техните творби заживяват свой собствен живот. По същия начин балканските автори, независимо от това до кой европейски писател се доближават в проходащата фаза на символизма на Балканите, съумяват да интерпретират креативно богатото поле от теми и идеи и проблемът „дали са разкривали лирическите теми за Саломе и Нарцис, дали са използвали синестезни ефекти или са претворявали богат арсенал от еротични мотиви и символи“⁴ губи първоначалното си значение. В техните творения се отразява цялата гама от лично дарование, самобитна национална традиция и културно-историческа автентичност. Важен става въпросът – „дали са могли да се откъснат от един или друг модернистичен модел и да го подплатят със собствени духовни небос-

¹ Кирова, Л. Югоизточноевропейски феномени. София, АИ „М. Дринов“, 1999, с. 177.

² Витгенщайн, Й. Логико-философски трактат. – В: Девкалион N 7/8, 1971, с. 250.

³ Кюрацис, Я. Проблемът за традицията. – В: Кой са гърците (съвременна гръцка есеистика). София, Колекция аквариум – Средизмноморие, 2002, с. 115.

⁴ Кирова, Л. Югоизточноевропейски феномени..., с. 165.

клони, художествени визии и индивидуалнотворчески търсения⁵. Неслучайно гръцкият автор Янис Ифанидис осмисляйки дълбокофилософски мита за Едип, заявява, че теоретичното познание (постигнато от чуждия опит) не стига, за да се извърви пътя докрай – затова Едип (добил теоретично познание) напуска Делфи и се устремява не към Коринт, а към Тива – избира грешния, но всъщност верен път към неговата същинска родина, пътя на себепознанието.⁶ Така в поезията на балканските символисти зазвучават опияняващо Дионисиевски ритми, северните пейзажи биват стоплени от парещото южно слънце. Витализъм, силни жизнени пориви, ярки цветове и силни слухови възприятия синестезно се сливат в жизнеутвърждаващия блян на поетите символисти на Балканите.

Носталгия, сплин, меланхолия...така любими мотиви на френските символисти. „Мистичната меланхолия“ се крие зад затворените ресници на любимата в „Магията на сънищата“ от „Елегии и идилии“ на Хадзопулос, чрез нея същевременно се разкрива и картината на един прекрасен свят: „О, на сънищата магия,/ дете в очите ти се крие!/ Мистична меланхолия/ струи от мирозданието...“.

При Порфирас поетичната представа за падението на света също се смесва с картината на един бленуван свят. Отъждествила се с мита за грехопадението на човека и добила израз на атавистичен спомен, извлечен от дълбокото колективно подсъзнание, тази представа се свързва едновременно със спомена за предишни, по-съвършени форми на живота, както и с тяхното дирене:

⁵ Пак там, с. 165.

⁶ Ифанидис, Я. Едип. –В: Кой са гръците (съвременна гръцка есеистика). София, Колекция аквариум – Средизмноморие, 2002, с. 143.

Далечен спомен имам аз полуизгубен:
преди живота си в тази страна да заживея,
аз дух в морето бил съм погубен (...)

Там жерави върху крилете си ме носеха,
платна снежнобели, изпълнени с вятър и светлина(...)

Но тесни са къщите дето тук съм погребан
и над прозореца тъмен загледан,
аз дия сладостта по вълните понесен,
крилете ми първи, светлика безбрежен.

(„Един далечен спомен имам“, Л. Порфирас,
прев. Ф. Христакуди)

От топоса за непостижимото, но все пак съществувало или дори съществуващо щастие, произтича втората голяма тематична група в творчеството на Порфирас и Хадзопулос. Този втори начин, по който светът е тълкуван, донякъде е противоположен на първия, но същевременно го допълва. При него в духа на Платоновия мит за пещерата мирозданието се счита за бледо копие на светлия, радостен, далечен и вероятно неуловим за човека, но все пак възможен идеален космос.⁷ Тази оптимистична страна на творчеството им, колкото и ограничена да е при Порфирас и по-широко застъпена при Хадзопулос, дава пълнокръвност на поезията им. Именно в този витализъм и пантеистично прославяне на света (напомнящо ни за Християсеновите поетически обобщения), е заложена онази специфично балканска и в частност гръцка визия за света, която структурира характерологията на символистичния модел в югоизточноевропейския ареал:

⁷ Πολίτου-Μαρμαρίνου, Ε. Η εποχή και η ζωή του. – Στο: Λάμπρου Πορφύρα – ποιήματα (1894-1932). Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1993, σ. 71.

Тази вечер, земята ти е прелестна,
Боже, цялата от край до край.

И горе там два облака, кат ангели,
облечени във бяло, с разперени криле поспрели,
земята толкоз хубава и толкова щастлива те съзрели,
че са останали и тази вечер за небето са забравили...

(„Тази вечер“, Л. Порфирас,
прев. Ф. Христакуди)

Тази „светла страна“ на лириката на Порфирас е съставена от мотиви като: мечтанието за един щастлив, бъдещ живот („Понякога съзирам се край теб с останалите лястовици./ Ще тръгнат после те, а аз вечно ще остана...“, „Едно пристанище 3“, Л. Порфирас), вечното реене в търсене на бленуваното щастие („Оставете ме да скитам,/ да пресичам гори и поля,/ може би ще я намеря – но ако не намеря страната, дето диря,/ братя, не искайте от мен хода си да спра...“, „Видях“, Л. Порфирас), копнежа за безкрая („Пътешествието“, Л. Порфирас), смъртта накрая, но този път като завръщане към щастieto и спокойствието, нарушени от шума на живота („Свиреп е воят, който надига се и идва от града,/ не ще засегне безветрения ти затворен пристан,/ но ще ни задуши покоя най-дълбок – свещената забрава,/ която е и в дълбините на най-самотните води...“, „Едно пристанище 3“, Л. Порфирас), или като реализиране на неосъществени в живота желаниа („Но като слезнем и двама ни във Елисейските полета,/ ще набера за теб от мъглявия бряг на съня,/ кремове, които не ти откъснах от майските градини...“, „Кат сянка една химерична“, Л. Порфирас).

Нека проследим и творчеството на Хадзопулос. Интересен пример за съжителството на тъмния и мрачен свят на болка, разруха и загуба със света на щастието и красотата представляват двете последни стихосбирки на поета – „Обикновени обноси“ и „Вечерни легенди“. Те излизат през 1920 г. и по своеобразен начин затварят кръга на модернистичните му търсения. И въпреки че през 1909 г. в списанието „Нумас“ е публикувана критическата статия „Психологията на символизма“⁸, с която лирикът под влияние на новите си идеологически увлечения поставя под въпрос поетиката, естетиката и философията на символизма подобно на мнозина свои съвременници, Хадзопулос в действителност никога не съумява да се освободи от силното му влияние. „Синьото цвете“ на Новалис, заклеено за момент като символ на непродуктивен мистицизъм и обществена слабост, продължава да пръска вдъхновението си и в този период К. Хадзопулос изпитва в творчеството си влиянието не само на френските, но и на немските и някои северни символисти. И докато „Обикновени обноси“ е пример за тенденцията към една по-пластична и по-реалистична музикална поезия, то във „Вечерни легенди“ поетът постига символистична зрялост, успявайки да улови онзи основополагащ ритъм на душата, което според него е и главната цел на всеки творец. И в тези две стихосбирки отсъства градското пространство. Вдъхновява го единствено природата и в това отношение остава в по-голяма степен верен на младежките си предпочитания отколкото съвременниците му. В поезията преобладават образите на лица, вещи и феномени от ежедневието, чрез които в замъглени и неясни картини той възплъщава екзистенциалните и чувствени терзания, отвеждащи към един приказен и митичен свят. Споменахме вече

⁸ Χατζόπουλος, Κ. Κριτικά κείμενα (επιμ. Κρίστα Ανεμούδη-Αρζόγλου). Αθήνα, Νεοελληνική βιβλιοθήκη Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1996, σ. 124.

стихотворението „Есен“ от стихосбирката „Вечерни легенди“, разкриващо картината на безвъзвратно умиращия живот с един почти безнадежден вопъл на отчаяние и примирение пред неизбежното. Но колко по-различно звучат стиховете на „Остави лодката“ („Обикновени обноси“), където поетът е категоричен, че оптимизмът не бива да загива, че диренето не бива да спира и ако има истина, тя трябва дълго и търпеливо да бъде търсена. Философски проникновени са стиховете, в които символите добиват дълбоко екзистенциално и умозрително звучене:

Остави лодката вълните да пори,
нека платното и руля на вятъра бъдат опори.
Криле разтвори, светът е безкраен,
и винаги по-красив е брегът незнаен,
прохлада е животът, една вълна –
нека ни отнесе – вятърът волен...

Остави ти тогава вълната сама да се плиска в брега,
остави ти тогава страстта сяпа да води ума.
И ако буря закрива света с облаци и порой,
на някой бряг слънцето носи покой.
И ако горчива сълза душата томи,
винаги нейде скрита радост трепти.

(„Остави лодката“, К. Хадзопулос,
прев. Ф. Христакуди)

У Хадзопулос образът на възможния, щастлив свят се реализира чрез мотивите за една вечно възраждаща се надежда („но пролетта, възраждаща живота/ с цвят ще застеле на просто-

ра голотата.../ и от прахта на сънищата мъртви/ ще цъфнат рози майски...“, „Там нека бушуват бурите на света“, К. Хадзопулос), представен е и като утопично пространство средоточие на идиллия и съвършенство („Отвъд сред дебрите на морето/ златен остров лежи...“, „Отвъд сред дебрите на морето“, К. Хадзопулос), като търсене („Когато дойде пролетта“, К. Хадзопулос), като сън („Нейде вълна една пее/ нейде плаче лебедът бял./ –Недей буди ме от съня/ който в покой се рее/ на омагьосания бряг.“, „Нейде вълна една пее“, К. Хадзопулос).

Мотивът за (корабо)крушението е широко застъпен и в образността, с която си служи Хадзопулос, но при него той остава обогатен с една оптимистична нотка („Там нека бушуват бурите на света“, „Разбит корабът на сънищата“):

Дълбоко там в далечната пустиня
домът, издигнат върху тиня
на страстите отминали очаква ни;
но пролетта, възраждаща живота
с цвят ще застеле на простора голотата...
и от прахта на сънищата мъртви
ще цъфнат рози майски.....

(„Там нека бушуват бурите на света“,
К. Хадзопулос, прев. Ф. Христакуди)

Нека се спрем и върху символиката на цветята пишно обагрила стиховете и на западноевропейските символисти и на символистите, творящи на Балканите, за да видим как този „оптимистичен модел“ функционира успешно и в творчеството на гръцките поети. Всеизвестно е, че въображението на символистите като цяло е „цветно“⁹, изобщо интересът им към цветята, цветовете, уханията е свързан със стремежа да проникнат в онова „отвъд“, да пресекат предела на нещата, на материята, на логиката, на видимото. Изследвайки поетичните превъплъщения на розата през вековете, Добрин Добрев отбелязва, че за символистите тя е знак на „божествената любима, на тайните на любовта, на отвъдния свят на божественото наслаждение“¹⁰ („На крехка майска роза пъпка – туй си ти;/ а утрото на май са моите мечти...“ „Блян“, П. Яворов). Както видяхме от определени стихове, гръцките поети символисти също са увлечени в експериментирането с подобна „цветна“ символика („и от прахта на сънищата мъртви/ ще цъфнат рози майски...“, „Там нека бушуват бурите на света“, К. Хадзопулос). Българинът Николай Лилиев предпочита момините сълзи, брезите, тополите, теменугите, при хърватинът Антун Матош също присъстват градинската теменуга, лалето, орхидеята, момината сълза, розата. Лоренцос Мавилис в класическия си сонет „Привечер“ също избира да разкрие тайните на човешкото битие чрез аромата на цветя – животът е бледа теменуга, която се топи като светлината на деня, любовта е ефемерна и незабравима като дъха на лилиумите:

⁹ Кирова, Л. Югоизточноевропейски феномени..., с. 221.

¹⁰ Добрев, Д. Справочник на символите в българския символизъм. Шумен, Глаукс, 1996, с. 202.

Подухва вятър лек
и розите поклаща бавно,
в сърцата и в света се спуска
розова привечер благоуханно.

Часът е златно благодатен за душата,
дето покоя си предсказва –
покоя вечен, и прорязва
кат за последен път земята.

Незабравими са русите шии лилиеви,
любовите, в покоя осветени,
очите влажни, целувките им посветени.

И сълзите, тъй щедри дарове
на топлината, що гасне бавно и немее
кат теменужка модра тя линее.

(„Привечер“, Л. Мавилис,
прев. Ф. Христакуди)

Колко много тъга и меланхолия, но все пак стоплени от цвета на онзи „прасковен здрач“, облъхнати не от бурен вятър, а от лек бриз, изпълнени не с горчив и яростен протест, а с кротък копнеж в очакване на неизбежното. Чрез символистичната природна картина авторът пресъздава сливането на душата с покоя на вечерта и на вечността и чрез начина, по който го осъществява, определено дистанцира перото си от мрачните емоционални краски в западноевропейските прототипи на символизма.

Действително песимизмът не се очертава като доминиращ интелектуално-емоционален елемент в творчеството на поетите символисти на Балканите. Анализирайки феномените на модернистичната поезия в югоизточноевропейския ареал, Л. Кирова говори за „своеобразен виталистичен песимизъм“¹¹ у автори като сръбския символист М. Ракич, който не е чужд на земните страсти и копнежи, а думата „любов“ се радва на изключително висока фреквентност на употребата си в поетичния му речник. Поет на ведростта си остава и авторът на „Слънчев залез“ – Й. Дучич, пресътворяващ с кристална яснота естетическия празник, създаден от природата за човешкото око. Всъщност при балканските варианти на символизма колкото и отчетливо да присъства отдалечаването от света, същевременно се запазва трайната ангажираност и с едни по-земни визии, които „изместват умозрителните асоциации и символистичния стил ритуал“¹². Елегичността на Грипарис, тънката чувствителност и нежна меланхоличност на Порфирас, есенните пейзажи на Хадзопулос ни приближават към онези скептицизъм и безнадеждност, дълбоко прорязали произведенията на „прокълнатите поети“. Същевременно гамата, в която се движи палитрата на поетите символисти в Гърция, е безспорно много разнообразна – от първите опити на Паламас в „Очите на душата ми“ да пресъздаде чрез символи дълбините на душата до трагичната осъзнатост за безизходица на Кариотакис. Несъмнено гръцкият символизъм ни предлага своеобразна по звучене и тематика поезия. Затова отново се налага да подчертаем, че в пространството на светлия Юг монотонността, еднообразността и неприветливостта на едно битие се уравновесяват с ярки виталистични пориви, светли пейзажи, дъх на море и радост. Именно в това

¹¹ Кирова, Л. Югоизточноевропейски феномени..., с. 225.

¹² Пак там, с. 225.

се заключава дълбоко индивидуалният творчески почерк на символистите на Балканите – „всеки по свой, индивидуален път дава израз на нравствените си терзания, на философско-житейските си позиции, на диренията за идеал, на усета си за време и пространство, на стремежа за „спускане“ в природата и спускане до извора на нейните мистични сили“¹³. В този свят на мрак и светлина цветовете и нюансите се редуват, като в крайна сметка големите контрасти липсват, създавайки усещането за едни друг живот на символистичната естетика в ширините на топлия Юг. Националната и балканска специфика на гръцкия модернистичен канон засяга и творчеството на поколението поети от 20-те години на XX в. Песимизмът, преобладаващ в поезията на авторите от междувоенното поколение, е отражение на обществено-политическата криза, последвала войните от началото на XX в. и Малоазийската катастрофа. Същевременно обаче онази вълна на космополитни поети, създаващи неоромантични визии, за пореден път потвърждава нехомогенността на явленията, свързани с реализирането на поетичния дискурс в югоизточно-европейския ареал.

Очаровани от естетическите и философски концепции на символизма, балканските поети дават израз на своите екзистенциални търсения чрез формулите, извлечени от техните западноевропейски учители, но в това дирене на изход от безизходицата, на вяра в безверието, на красота в една пошла действителност, тъгата по един необясним начин прелива в жизненост, безсилието в пантеистичен порив към съвършенство. Поради това твърдения като това, че „първично-жизненото у балканския лирически герой по-трудно се обезпльтява“¹⁴ са съвсем основателни. Нека разгледаме развитието на тези мотиви в творчеството на Порфирас – може би „най-безпльтният“ гръцки поет-символист от края на XIX в.

¹³ Пак там, с. 226.

¹⁴ Пак там, с. 226.

Елени Политу-Мармарину проследява общото между творчеството на Порфирас и Бодлер.¹⁵ Като разглежда поредичата от паралели (свързвани с идеята за „съответствията“) в тематиката на поезията на Бодлер и Порфирас, тя подчертава, че става въпрос най-вече за един опит за типологичен анализ. При това се цели не просто да бъдат открити определени влияния от страна на Бодлер върху творчеството на Порфирас, а да бъде изяснено, че дадени теоретични постановки, имащи за изходна точка лириката на Бодлер, чрез посредничеството на младите поети символисти стават общо достояние на цялата поетична общност от онази епоха, като обогатяват същевременно облика и на европейската литература. Общите топоси в поезията на двамата изключителни майстори на словото са следните:

1. Оптимистичната вяра на Порфирас, че за човека съществува един бъдещ рай („Видях екзотична страна в съня ми неспокоен:/ колко красива тя е, не ще го каже никоя душа“, из „Видях“; „В безкрая се носим и Анна лудешки подвиква:/ където и да е далеч ще се види блаженный остров...“, из „Пътуването“). При Бодлер този мотив се реализира в стихотворение като „Покана за пътуване“:

И всичко там е красота,
любов, покой, мечта.
Виж, корабите спят
в каналите отвъд,
мечтаейки за разстояния;
от края на света
те идват с пролетта

¹⁵ Πολίτου-Μαρμαρίνου, Ε. Η εποχή και η ζωή του..., σ. 97

и чакат твоите желания.
Залязващи слънца
обливат дървеса,
каналите, град и всяка нива
с цветя и златен дъжд;
И всичко изведнъж
във топла светлина заспива.

(„Покана за пътуване“, Ш. Бодлер,
прев. И. Неделчев)

2. Споменът за една загубена красота и носталгията по нея („Аз спомням си деня през пролетта/ последните рози на слънцето, розите на химерата...“, „Едно пристанище 2“, Л. Порфирас), успоредяваща се с представата за „прекрасното, което е загубено вече“, конкретизирана в образите-обобщения на тленността в известната творба на Бодлер „Вечерна хармония“:

Всяко нежно сърце мрази нищото там;
Търси минали дни избледнели черти;
Вече слънцето в кръв се удави почти;
Твоят спомен блести като чаша във храм!

(„Вечерна хармония“, Ш. Бодлер,
прев. И. Неделчев)

3. Дълбоко проникновено разбиране за света на Порфирас, който чува „листото как умира,/ на насекомото звука,/ но също чувам Пролетта в дълбоката земя/ цветята на живота

да тъче..." („Зимен вятър", Л. Порфирас), което намира своето съответствие и в стиховете на Бодлер: „Знам мириси – за тях е с шупли веществото/...поякога човек намира стар флакон,/ от който бликва в миг една душа със стон" („Флаконът", Ш. Бодлер) и „Косите й разкошни, с блясък фин,/ кадилница в алкова, пликче живо/ излъчваха уханье тръпчиво...а дрехите, велур и муселин,/ дъхтяха на кожух и на батиста" („Уханието", Ш. Бодлер).

4. Чудният и страшен анти-свят на Порфирас („Когато от непокорен южняк подгонени/ новите кораби по брегове ветровити се скитат,/ тези, които са от дълго време на дъното пратени,/ излизат отгоре, и както преди по морето прелитат", „Корабите") и ужасяващото съмнение на Бодлер, че действителността наранява чрез абсурдността и мистерията, отразявайки единственото съществуващо отвъд нея – Ада („Седемте старци").

Гръцката изследователка Елени Политу-Мармарину добавя, че безспорно трябва да сме предпазливи, когато сравняваме двамата поети – дори бегъл поглед върху това, за което те си „мислят", красноречиво откроява комплексността на Бодлеровия поглед. Достатъчно е да се спрем върху „Лебед" („видях аз лебед, който избягал неотдавна/...врата си бял изпънал от жажда и обиди/ заплахи да отправя срещу самия бог!/...Така в леса, където духът ми е изгнанник,/ един предишен спомен надува мощен рог!/ аз мисля си за всеки моряк, за всеки странник,/ за всички победени!...за всеки жребий строг!") и „За всичко, що е тленно" на Порфирас („За кремове мисля, увехнали и бледи,/ със сълзите обляни/ на тежката зора,/ за розите, изляли бавно кръвта на цвят невинен/ в незримата бразда,/ в прегръдката на таз земя.")

И все пак, струва ни се, не бива да подценяваме творческата фантазия на Порфирас. Паралелите с френската поезия, колкото и да са съществени, по-скоро още по-ярко открояват специфичното в творчеството му – пример за това е интерпретирането и институционализирането на една своеобразна тема

като „мълчанието“ от гръцкия поет.¹⁶ Проследявайки темата за мълчанието при Порфирас като един контрапункт на търсенето на музиката в битието и в изкуството, виждаме, че творецът не стига до нихилистично отрицание, а напротив до едно философско, автентично осмисляне на универсума, с който той остава кротко примирен. Бягството на лирическият субект в пространството на пълното отсъствие на материя и смисъл не е мрачно, гневно, себеотричащо, а сякаш осветено от една вътрешна светлина на бодра и тиха хармония. При Бодлер протестът срещу една действителност, несъответстваща на очакванията на поета, е много по-горчив и саркастичен; той никога не стига до кротко примирение. Достатъчно е да споменем цитираните „Лебедът“ и „Седемте старци“.

В творчеството на Порфирас „мълчанието“ владее като едно продължение на музиката, не като нейно отрицание, а по-скоро като крайно нейно осъзнаване. То наподобява последната нота, която звучи след една симфония, поантата, съчетаваща в себе си едновременно огромното щастие от досега до божественото и болезненото съзнание, че сме стигнали границите на възможностите си. Именно в мълчанието кристализира мъдростта на човека Порфирас:

В самотното ми битие край мен
мълчанието ангелско се лее...

(„Сега и завинаги“, Л. Порфирас,
прев. Ф. Христакуди)

Тишината се превръща в символ на абсолютната красота и най-висше благо. Затова и най-съществените неща биват осъзнавани в нея:

¹⁶ Пак там, с. 91; Виж също: Άυρας, Τ. Κριτικά, т. Β. Αθήνα, Ερμής, 1981, σ. 137

Мълчанието слушам, листото как умира,
на насекомото звука,
но също чувам Пролетта в дълбоката земя
цветята на живота да тъче...

(„Зимен вятър“, Л. Порфирас,
прев. Ф. Христакуди)

Затова може би и с многоточия, снижаващи музикалния тон до пълното му изчезване, завършват и едни от най-добрите стихотворения на Порфирас („За всичко, що е тленно“, „Корабите“, „Листото“, „Облаци“, „Стар двор“, „Lacrimae rerum“, „Градина“, „Замъглената страна“ и др.)

От всичко това можем да заключим, че „мълчанието“ не е тема, равнопоставена на останалите. С нея завършва и последното стихотворение от последната му стихосбирка, с която символично се затваря кръгът не само на поетичния, но и на житейския път на Порфирас:

...О мои гласове – на моите Поле, Страна, Море,
вий нивга не разкрихте ми,
вий нивга не запяхте песента
единствена, която исках на света.
Отказахте ми вий. Но ето тази нощ,
когато вий притихнахте, дойде при мен
сред меката неплътна тъмнина,
сред зрака на деня
Мълчанието...

(„Вий нивга не разкрихте ми“, Л. Порфирас,
прев. Ф. Христакуди)

В тихия глас на поета отсъстват трагичният бунт на неприемането и протестът – той като че се слива с природната картина и мълчанието на нощта. Липсва контрастът и опозицията, цветовете са в подходящата тоналност – „зракът“, сивото, подчертават маргиналността на този свят на унес и покой. Гласът на Порфирас определено се доближава до нежните вопли на българския Дебелянов.

Дивата птица на Хадзопулос, която в пустошта се скита, също е намерила своя път. Според духа на силно темпераментния си поетичен ореол от последното стихотворение на стихобирката „Вечерни легенди“ тя е извървяла пътя на очакването и копнежа и в прегръдката на есента няма да чака, а ще отрива любовта:

И когато дойде пролетта
и птичките със нея,
когато има и цветя –
както преди
аз ще те чакам.

Когато дойде отново
лялото с мистрала –
както преди
аз ще те чакам.

Но когато есента
дойде облачна и влажна –

не ще чакам,
а ще дойда аз да те намеря.

(„Когато дойде пролетта“, К. Хадзопулос,
прев. Ф. Христакуди)

Трагичното усещане за света, мрачната философия за живота, заедно с разочарованието и песимизма се превръщат в маркери на едно ново светоусещане, изразяващо модерното Аз на поетите от края на XIX в. Дъждът неспирно вали и в поезията на Антун Матош, поборник за естетизъм на прелома на столетията в хърватската литература:

Дъжд капе и капе...

Дъжд тъжно вали, вали и ръми...

Дъжд тъжно вали, сърцето умира и тлее.

(„Утринен дъжд“, А. Матош,
прев. Л. Кирова)

В поезията на Матош срещаме и мотивът за „края“, обвързан с тезата, че „съжителството с Живота всъщност е съжителство със Смъртта“, а лирическият герой е осъден на безкрайно колебание между вяра и отчаяние, изкушение и опрощение, миг и безкрайност.

Дъжд, мъгла, потънали кораби и мъртви пристанища изпълват и света на Хадзопулос; у Хр. Ясенов, Ем. Попдимитров, Т. Траянов, Н. Лилиев имаме също различни варианти на есента и есенния сън. Но колко свежа образност едновременно с това откриваме у един Хр. Ясенов, който в „пейзажните“ си стихове

от циклите „Есенен сън“, „Ведрина“, „Пан“ дава израз на едно Дионисиевско възприемане на света, при което жизненият устрем и опиянение се сливат със силата на природата. Виталност струи и от творбите на А. Матош – култът към живота е много силен в хърватската поезия, подкрепен и от традицията на ренесансовата дубровнишка лирика.¹⁷ „Ти си свободен в своя магически свят“ – е заявил Ал. Блок и думите му с пълна сила се отнасят за умонастроенията на балканските творци на предела на двете последни столетия. Като че от тази формула е извлечено и заключението, на Ст. Маларме, че на този етап от литературното развитие: „Всеки поет свири на характерния само за него инструмент песните, които му харесват. За първи път поетите вече не пеят в църковен хор“¹⁸. Затова и у редица автори ще усетим „индивидуална позиция към живота“, Дионисиево упоение от материята и красотата на света, от радостта на съществуването.¹⁹

Този култ към радостта и живота блика в творбите на гръцките поети символисти. В „Когато дойде пролетта“ на Хадзопулос пасивното очакване и примиреност биват заменени от един целеустремен порив към любовта, към красивото. Извор на животрептяща енергия са и стиховете на Грипарис, Порфирас, Малакасис и т. н. Опиянението от света и неговата красота са свързани със спецификата на гръцката национална традиция, с особения колорит на духовния живот в красивата средиземноморска страна. Не случайно един Елитис ще възкликне, че синьото на небето го наранява. Толкова ярко слънце и обгорена от него земя, бяло и синьо, в което блика изначалната простота на света; време и пространство, заключени в лъчи светлина...морска пяна, от която се ражда богинята на любовта! Сред родната природа, в дълбоките корени на националното се къпе душата на лирическият герой в „Тъй славеите пеят“ на Милтиадис Малакасис:

¹⁷ Кирова, Л. Югоизточноевропейски феномени..., с. 226.

¹⁸ Пак там, с. 227.

¹⁹ Пак там, с. 226.

О! Как понякога тупти сърцето ми на старини,
как искам да отида
там, където бях като младеж, да гледам звездни висини
и залеза да видя...

Дълбоко национален колорит струи и от безупречните сонети на Лоренцос Мавилис, който избира изконния символ на гръцката вечност – маслиновото дърво, за да пресъздаде алегорично и философски да осмисли съдбата на личността на жизнения предел:

Короната ти увенча се с пчелен кошер,
маслино стара, дето остаряваш
със малкото зеленина,
която още тялото ти мъртво украсява...

О, колко мъката ти ще подслажда той
с магичното жужене свое
на младостта прекрасна украшение,

в короната ти като спомен за наслада –
да можеха кат тебе да умират
и другите души, посестримите на душата ти!

(„Маслиновото дърво“, Л. Мавилис,
прев. Ф. Христакуди)

Представата за родното се отъждествява и с една тиха и тъжна музика за един толкова чувствителен поет като Порфирас:

Априлска градино, на хиляди птички без ред
гласа в теб звучеше – но трябваше нощ да се спусне,
да те покрият сенки печални навред,
за да може славея в сърцето ти трелите си да пръсне...

(„Градина“, Л. Порфирас,
прев. Ф. Христакуди)

Родната природа, огласяните от птичи песни пейзажи, морето – нестихваща стихия и огледало на мирозданието – населяват поетичните песни на гръцките символисти, като внасят южна топлина и покой, разчупвайки парадигмата на символистичния канон, често пъти изпълнен със северни бури и драматични картини. Струва си да си припомним споделеното от Димо Кьорчев, който вървейки по следите на модерния човек утвърждава едно изкуство далеч от „накъсаните сенки на катадневния живот“²⁰, но същевременно заявява, че служенето и любовта към родината са истинските задачи на художника, които могат да съдействат за премахването на чувството за отчужденост („Човек може да живее само в родината – била тя любов, идея, дълг или отечество“²¹). Българският критик смята, че ролята на творческата личност е не да се осланя на готовите западноевропейски модернистични формули, а да търси тяхната национална нюансираност, затова и в „Тъгите ни“ се стига до една специфична амалгама на „Ницшевата идея за духовно усъвършенстване на личността и убедеността в нуждата от национална идентичност на художествените произведения“²². Новаторските концептуални формули се възприемат дотолкова, доколкото са в унисон с

²⁰ Кьорчев, Д. Тъгите ни. – В: Южните цветове. Тематичен ли тературен алманах, 1907, с. 66.

²¹ Пак там, с. 66.

²² Кирова, Л. Югоизточноевропейски феномени..., с. 197.

националните културни нагласи.²³ Изясняването на релацията изкуство-общество е от особено важно значение при дефинирането на мястото на гръцката модерна идентичност в контекста на европейския символизъм. Но за да добием една още по-плътна представа за спецификите на гръцкия естетически модернистичен канон нека се спрем накратко и върху творчеството на К. П. Кавафис (1863-1933) – което на прелома на XIX в. е своеобразен поетичен феномен не само на фона на общото развитие на гръцката поезия в този момент, но и на световната.

„Тук всяко мое начинание е предварително осъдено...“, възкликва Великият александриец в известното стихотворение „Градът“, с което се превръща в един от най-проникновените изразители на хаоса в душата на съвременния човек, на самотата и отчуждението, но и на естетското примирение с несъвършенството на света. И колкото и болезнено изживяно да е това неприемане на света, зад него отново прозира средиземноморската снизходителност към всичко тленно. (Нека си припомним думите на Филип Шерард от есето му „Кои са гръците“: „Човек, който би желал да опознае тези неща, трябва да има по-възприемчива и неприпряна натура, която е в състояние да остави нещата да бъдат такива, каквито са и по-скоро да изразяват собствената си природа, отколкото да служат като суров материал за една или друга цел“²⁴). Както отбелязва Евгениос Араницис тук изглежда уместно недоумението на Кокто, който питаше дали „болката е правило или лиризм“ и добавя: „Болката е и двете, тя е двукратният Янус: като правило напътства, като лиризм посвещава“²⁵.

²³ Пак там, с. 197.

²⁴ Шерард, Ф. Кои са гръците. – В: Кои са гръците (съвременна гръцка есеистика). София, Колекция аквариум – Средизмноморие, 2002, с. 195.

²⁵ Араницис, Е. Ароматите на траура. – В: Кои са гръците (съвременна гръцка есеистика). София, Колекция аквариум – Средизмноморие, 2002, с. 169.

Именно болката – като посвещаване и лиризм, анализира в творбите си световноизвестният поет от Александрия. Затова и сравнението между Паламас – изразител на бляновете за поетичната синтеза и възвисяване на гръцкия национален дух – и Кавафис, е възможно само на база на разграничението и на противопоставянето: през същия този период, т. е. първото десетилетие на XX в., когато Паламас разработва поетично идеята за единството и възстановяването на гръцката култура, издигащи поета и поезията до недостижими за обикновените хора сфери, К. П. Кавафис се досяга до чувствата на затвореност, изолация, самота, монотонност, безизходица и телесен разпад в: „Стени“ (1897), „Душите на старците“ (1901), „Прозорците“ (1903), „Троя“ (1905), „Монотонност“ (1908), „Градът“ (1910).²⁶

По аналогия лирическият герой, който се явява в стиховете на Кавафис, е по принцип лишен от възвишени цели – в повечето случаи това са хора, измамани, затворени в настоящето, търпеливо чакащи без надежда и сила да се противопоставят на следващата катастрофа.²⁷ Това разбира се не означава, че те са с посредствени характери, напротив – признаването на безизходността, колебанията и съмненията им придава драматична дълбочина и ги прави доста комплицирани:

Сред страх и съмнения,
с объркан ум и със уплашен поглед
ний се томим и мислим що да сторим,
за да избегнеме опасността,
която сигурно ни застрашава.
Ала грешим, не тя на пътя ни очаква;
Лъжливи бяха всичките предупреждения

²⁶ Βουτουρη, Π. Λογοτεχνικές αναζητήσεις. – Στο: Ιστορία της Ελλάδος. Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2000, σ. 301.

²⁷ Пак там, σ. 301.

(или пък ги не чухме, или невярно си ги
изтълкувахме).

Нещастие, което
не сме си представяли
внезапно, мощно падна върху нас,
и неподготвени (а няма време!) ни заварва.

(„Свършено“, 1911, К. Кавафис,
прев. Ст. Гечев)

Критиката разграничава стиховете на Кавафис (в действителност класификацията е предложена от самия Кавафис) на база на тематиката им в три категории: философски, исторически, еротични. Тази тематична схематизация се допълва от една също общоприета хронологична периодизация: а) романтически период (1882-1891/1894) б) парнализъм и символистичен период (1891/94-1899/1904) в) период на поетически реализъм (1903-1933). Подобни тематична класификация на творчеството на Кавафис и хронологическа подредба са полезни и удобни при положение обаче, че не се забравя синхронното измерение на делото му – т. е. припокриванията в реализирането на темите и мотивите, а също така и хетерогенността по отношение на периодите. Именно тази особеност превръща символистичната поезия на Кавафис в един специфичен феномен, който налага отделното ѝ разглеждане. В тематично и стилово отношение лириката му споделя някои от спецификите на западноевропейския и в частност на гръцкия символизъм, но преплитането на романтически и най-вече на реалистични елементи в организацията на словото му отреждат едно специално място в парадигмата на модернистичния канон.

През първия творчески период Кавафис изглежда затворен в поетичните (изразни и тематични) средства на атинския Романтизъм – близостта с поети като Д. Валаванис, Сп. Василиадис, И. Карасуцас, Д. Папаригопулос е очевидна:

Ако тъма покрие земята, не

бой се.

Не вярвай, че злото е трайно.

Друже, пълен с доволства, цветя, долини

си.

Крачи със смелост напред. Съзри лъчите на зората!

(„Поетът“, 1886, К. Кавафис,

прев. Ф. Христакуди)

Досегът му около 1892 г. с европейския парнализъм и символизъм му помага да превъзмогне празната реторика, екстровертността и романтическия патос. По време на втория творчески период са написани някои от най-известните стихотворения на Кавафис: „Свещи“, „Един старец“, „Стени“, „Прозорциите“, „В очакване на варварите“, „Che fece... il gran rifiuto“ – всички те своеобразни шедеври не само на гръцката, но и на световната поетична мисъл. Характерно за стиховете от този период е обръщането към Аз-а – подобно на едно гмурване в мрака – т. е. начало на настойчивото търсене в дълбоките слоеве на осъзнатото поетическо Его. На строфите от „Саломе“ и „Градът“ особено подхождат рефлексите на Евгенис Араницис, които могат да бъдат универсално пренесни върху поетичния дискурс на Кавафис: „Тази двоичност на любовното събитие, което се случва едновременно в съзнанието на Вечното и в безсъзнанието на Временното, е пределът на перипетиите на излекуваната субек-

тивност (напротив, навъсенят авторитет на смъртта е вкоренен в едностранчивата цензура на отбранителния комплекс; отбраната е винаги *романтична*)²⁸. Пресъздаването на цялата гама от модерни тревоги и терзания, естетизирането на самотата и стилизирането на трагичната обреченост се превръщат в една малка част от откритията на Кавафис, с които той нарежда гръцката поезия в европейския литературен авангард.

В континентална Гърция може би най-близо до неговата светочувствителност стои Порфирас – с неговото всеобемащо Мълчание – символ на „живата съдба на Гърция, която не е обреченост, а предопределение...процес, при който минало и настояще се смесват и преливат“²⁹. Варварите като метафора на търсенето на външната пред вътрешната мотивация, на вторични решения, когато сме слаби да се възправим пред същественото, градът като средоточие на модерната безизходност на фрустрациите и алиенацията – са все алегии твърде когнитивни, които стоят далеч от схемите на европейския символизъм и ни приближават до нови етапи от развитието на поетичния дискурс. С двойствения си поглед към света, и „отвън“ и „отвътре“, Кавафис наистина е сложил край на „субективността“ и е подготвил почвата за една нова поезия – обективизираща едновременно и външния, и вътрешния свят, повече гномична и агностична, отколкото скептична и революционна.

Така в началото на века се наблюдава и вторият разрез в творчеството на поета, който е отправна точка за реализма на Кавафис, продължил до смъртта му. Значими примери от този период са стихтворенията „Двама млади на 23 и 24 години“, „Красиви цветя и бели отиват много“, „Питаше за качеството“, „Дни на 1908“, „Мирий, Александрия от 340 сл. н. е.“, „В голямата гръцка колония, 200 пр. н. е.“, „На път за Синопи“, „В покрайнините на Антиохия“. Важен момент по пътя към поетич-

²⁸ Араницис, Е. Ароматите на траура..., с. 170.

²⁹ Шерард, Ф. Кои са гръците..., с. 195.

ната зрялост е 1911 г. и 1917/18 г., когато Кавафис, превъзмогнал всякакви външни ограничения, се осмелява да признае сексуалната си неортодоксалност и стига до смел и открит еротизъм в обрисуването на една интимна връзка.³⁰ Той се чувства освободен от всякакви задръжки и компромиси – заедно с разголването на красивите тела в стихотворението „В таверните“ от 1926 г. се разголва и поетичното слово, освободено от метафоричната и притчова тежест:

В таверните и
бордеите
на Бейрут се влача. В падението долно
нищожен крача. Единственото дете ме спасява
като неизчерпаема хубост, като мирис
връз
тялото мое останал, е че имах
две цели години
при себе Тамидий, младежът най-чуден,
при себе – а не в къща или вила
на Нил.

(„В таверните“, К. Кавафис,
прев. Ф. Христакуди)

Поетическият „реализъм“ (терминът е използван още през 1917 г. от Врисимидзакис и впоследствие през 1932 г. по-систематично от Аграс³¹) може да бъде приложен и към тълкуването на произведенията, свързани с историята – като в оп-

³⁰ Βουτουρη, Π. Λογοτεχνικές αναζητήσεις....., σ. 303.

³¹ Пак там, σ. 303.

ределени случаи и при тях се откроява подчертана еротичност. Поетичният опит, любовното преживяване и (историческата) памет се преплитат – не рядко – в едно цяло³², чиято символична интерпретация ни отвежда в зоната на един „митически реализъм“.

Връзката на творчеството на Кавафис с историята и символичното ѝ пресъздаване е предмет на голяма част от посветената му критика. От психоаналитичния подход на Тимос Маланос³³ (който разглежда лансирането на историята като несъзнателен избор на Кавафис с цел да прикрие сексуалната си ориентация) до Сеферис, който анализира въпроса за историческата сценография на стиховете на Кавафис, използвайки като ключ термина „субективно съответствие“ на Т. С. Елиът. Поетът – пише Сеферис, интерпретирайки словата на Елиът – с цел да изрази вълнението си, изнамира една „сценография на състоянията, една рамка от събития“, в която разполага героите си; така и Кавафис – според Сеферис – прилага последователно този метод, като използва подобен похват, за да избегне нерамкираното изразяване на вълнението. Интерес представлява и теоретичната схема с „трите ключа“, формулирана през 1958 г. от Стратис Циркас³⁴: първият ключ към историческия метод на Кавафис е „ученият извор, историческото събитие“; вторият ключ е „съвременното, истинско събитие“; третият – „преживяванията на поета, психологическото събитие“. Хармоничното, едновременно функциониране на трите ключа придава на стиховете на Кавафис символна дълбочина: „дълбочина на време, дълбочина на визиите, дълбочина на мисълта, дълбочина на вълнението“. Г. Далас (1974) прилага подхода на „картографиране“ на историческото преживяване при Кавафис и проектира историчността и върху други естетически категории и области от

³² Пак там, σ. 303.

³³ Μελάνος, Τ. Ο Καβάφης. Αθήνα, Δίφρος, 1980.

³⁴ Τσίρκας, Σ. Ο Καβάφης και η εποχή του. Αθήνα, Κέδρος, 1958.

творчеството на Кавафис.³⁵ През 1983 г. Д. Н. Маронитис разграничава „историческия“ Кавафис от „митологичния“ и „праисторическия“, като предлага схемата „праистория-митология-история“ като показалец за поетичния му път и развитие.³⁶

Кавафис днес категорично е признат за един от най-важните световни поети на XX в.; творчеството му продължава да ни вълнува и в този смисъл е класическо. Заслужава да се отбележи обаче бавната рецепция и отговор на критиката – в сравнение с оценката и похвалите, получени от други съвременни нему атински творци. Тази забавена реакция, от една страна, се дължи на еретичния и своеобразен творчески почерк на поета, но – също така – и на издателската практика, следвана от Кавафис: знае се, че Александриецът отбягва да публикува приживе цялото си поетично дело; поемите му циркулират в отделни издания („подлистници“, „томчета“, „сборници“). Първото събрано съчинение с известните ни творби на Кавафис е осъществено през 1935 г. Днес циркулират утвърдени издания на „признатите“, „неиздадените“ и „отхвърлените“ стихотворения на Кавафис (под филологическата редакция на Г. П. Савидис), като се очаква публикуването на „незавършените“ и „полузавършени“ творби, които са открити в архива му.³⁷

Безспорно специфичното място, което заема Кавафис в парадигмата на гръцкия модернистичен канон не дава възможност да го успоредим директно с останалите творци от този период. Несинхронна не само по време, място и тематика с развитието на гръцката поезия в този момент, лириката, създадена от Великия александриец, за съжаление запленива сърцата на читателите на предела на неговия жизнен път. Въпреки особеното място, което той заема в историята на гръцката литература, името му бе включено в рамките на това изследване

³⁵ Δάλλας, Γ. Καβάφης και ιστορία: αισθητικές λειτουργίες. Αθήνα, Ερμής, 1974.

³⁶ Μαρωνίτης, Δ. Ν. Κ. Π. Καβάφης (μελετήματα). Αθήνα, Πατάκης, 1983.

³⁷ Βουτούρης, Π. Λογοτεχνικές αναζητήσεις... .., σ. 304.

поради неоспоримата му обвързаност с рецепцията на символизма в Гърция. Разбира се, много други поети заявяват много по-еднозначно принадлежността си към това тъй мощно модернистично течение, но това, разбира се, е характерно за подхода в интегрирането и развитието на концептуално-стилистичните координатни оси на символизма не само в Гърция, но и на Балканите, и в цяла Европа. Неповторима и ненадмината, поезията на Кавафис продължава да вълнува и да доказва, че индивидуалните творчески рефлексии никога не са подлежали и няма да подлежат на опитите за цялостна теоретична схематизация, но също така са пример за силата, с която символизмът прониква в и завладява творческата фантазия на поетите в края на XIX и началото на XX в.

Нека още веднъж си припомним мисълта, че „отделните literaturи участват в европейската модернистична общност, ала по свой начин трансформират нейните схеми“³⁸. В този процес естетическите програми на творците от Балканите своеобразно се отразяват в техните творби. Гръцките поети символисти (всъщност и балканските автори като цяло) възприемат стандартния образен инструментариум на символизма: кули – символи на самотата, недосегаемостта, изключителността, замъци – криещи тайните на битието, лебеди, пеперуди, магични пространства (градини, паркове, острови), цветя (рози, лилии, бледи темени), приказни същества (ангели, принцеси, феи), огледала, лабиринти (символи на граничното и междинното, също и на стремежа за дефиниране и дешифриране на Аз-а)³⁹, но същевременно колко свой собствен живот заживяват приказните създания, древните легенди, народните поверия във въздишката на творците от Югоизтока по изгубената Итака. Мрак и светлина, слънце и мъгла, вяра и отчаяние, универсално и национално контрастно се допълват в ярката картина на живота, която перо-

³⁸ Кирова, Л. Югоизточноевропейски феномени..., с. 226.

³⁹ Пак там, с. 220.

то на гръцките поети рисува, запленило от мелодичните гласове на френските символисти Верлен, Маларме и разбира се от вездесъщия Бодлер. Мрачната философия за живота и песимистичният поглед върху битието и тук се превръщат в плодотворна тематична сфера, но колко много нови специфично гръцки мотиви внасят стиховете на Хадзопулос, Порфирас, Мавилис и др. в палитрата на европейския символизъм.

Когато в свое изследване известният руски поет-символист Андрей Белый говори за символизма като светоусещане, той откроява ролята на философи като Шопенхауер за налагането на новия символически метод пред логическия. Разграничени са формите на съзерцателното, интуитивно познание от рационалното, като се отдава предпочитание на първото. Според Шопенхауер познанието, осъществяващо се в процеса на символизация, е гениално. Андрей Белый открива у Шопенхауер началото на края на философията – открит е „изворът на блестящата същност – и побледняха въздушните замъци на мисълта“⁴⁰. Поредица от философи ще развият тези концепции – Ницше, Бергсон и др. чертаят нов път не само за философската мисъл, но и за изкуството. По този начин, описвайки кръг в своето развитие, формално-логическото познание дава свобода на изява на символизма, на **символизма като световъзприятие**. Може би оттук черпи неугасващия си чар поезията на символизма – все пак в нея винаги ще остава нещо неразгадано, защото много повече от законите на логиката тя следва законите на сърцето. Затова и Пол Валери ще сподели, че символизмът е трудно определим естетически спиритуализъм или по-точно взаимодействие между нещата, които виждаме, и тези, които остават скрити за нас.

⁴⁰ Белый, А. Символизм как миропонимание. Москва, Республика, 1994, с. 244.

Заклучение

Мястото на модернистичната гръцка поезия в европейския културен кръг

Обобщавайки резултатите от настоящото изследване в следващите редове, стигаме до изводи – от една страна, за приемствеността в гръцкия духовен живот, а, от друга, за противоречивите процеси на рецепция на модерните литературни движения в Гърция, както и значението им, от друга страна, за развитието на литературните процеси в най-южната точка на Балканския полуостров.

Към тази идейна рамка трябва да се съотнасят в определена степен и съществуващите несъответствия в онзи период между европейската и новогръцката литератури. Идейните течения, господстващи в Европа в годините между двете световни войни (като дадаизмът и сюрреализмът с култа си към предизвикателството, с отхвърлянето на традиционните системи и на техните ценности, с желанието за реорганизиране на света и на съзнанието) не се проявяват по същия начин в гръцката литература. Но и по-умерените творчески течения като символизмът, както видяхме, когато за първи път дебютират в гръцкото пространство, са заклеени от една част от критиката като „чуждопоклонничество“, несъвместимо с гръцката среда и гръцкия менталитет.¹

Подобно противопоставяне на традицията и разгорещени борби между „млади“ и „стари“ в литературата се наблюдава и в България, Хърватия, Словения. Затова твърдения от типа, че „всяко следващо поколение на Балканите идва, за да се опълчи

¹ Βουτουρης, Π. Λογοτεχνικές αναζητήσεις. – Στο: Ιστορία της Ελλάδος. Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2000, σ. 286.

срещу своите предшественици и техните естетически мерки² ни се струват основателни. В Гърция новото поетично поколение от 90-те години на XIX в. начело с К. Хадзопулос отправя своите полемики срещу Паламас и поколението на 80-те; в България П. Славейков и д-р К. Кръстев атакуват Вазовата естетика, а в статията си „Едно ново изискване в литературата“ Д. Кьорчев, оспорил авторитета на кръга „Мисъл“, заявява: „Това творчество бе наивно. Днес наред с него се започва друго творчество, което реагира повече на мисълта, отколкото на чувствата...“³.

Както в Гърция, така и в другите балкански държави се наблюдава едно критично отношение към чуждите творчески въздействия. Милан Мариянович търси мотивите за тогавашното състояние на хърватската литература в механичното възприемане на „чуждото“, а Димо Кьорчев стига до извода, че българите имат „непокътнатата енергия на цял народ, който по-скоро ще прояви силите на своята самобитност, колкото по-малко чуждо влияние се внася в духовното му развитие“⁴. В този смисъл наблюдаваме действително синхронни процеси в отделните балкански литератури, в които „твърде рано, наред с отхвърлянето на традиционното творчество, се налага идеята за създаване на национално самобитно изкуство като духовно исторически фундамент за един действителен ренесанс“⁵. Затова фактът, че символизмът се превръща едновременно в оръжие срещу естетиката на миналото и същевременно в своеобразно средство за утвърждаване на националната идентичност, не е толкова парадоксален, колкото изглежда на пръв поглед.

Поетите символисти на Балканите чертаят нови насоки за литературния процес, оспорвайки ролята на традицията; те разчистват хоризонтите за един модерен тип словесност, преос-

² Кирова, Л. Югоизточноевропейски феномени. София, АИ „М. Дринов“, 1999, с. 105.

³ Кьорчев, Д. Едно ново изискване в литературата. – В: Наш живот, 4, 1906, с. 24.

⁴ Кьорчев, Д. Литературни бележки. – В: Избрани съчинения, т. 1., София, 1933, с. 346.

⁵ Кирова, Л. Югоизточноевропейски феномени..., с. 101.

мислят и извеждат до непознати висоти природата и функциите на езика. Именно поради новаторската си същност „символизъмът стимулира и нови естетически дирения, един нов подем на поезията“⁶.

В края на това проучване нека се върнем още веднъж ретроспективно към въпроса за влиянията върху гръцката литература. В разглеждания период, разбира се, безспорна е ролята на креативните импулси, генерирани от френската култура и литература, които „в продължение на един век и повече са основни, постоянни, изключително въздействащи и винаги присъстващи“⁷ в гръцкия духовен живот. Рецепцията на парнасизма и символизма в Гърция в края на XIX в. се осъществява именно чрез посредничеството на френската литература. Възникнал като реакция срещу приповдигнатата реторика и неорганизираност на стиха от периода на Романтизма, парнасизмът издига в култ строгата организация на лирическата творба и дистанцирането от полето на чувствата. В Гърция парнасизмът намира много бързо своите адепти. В стремежа си да се отдалечат от повърхностното лирическо звучене, характерно за Старата атинска школа, младите гръцки поети са заплениени от изяществото в обработката на парнасистичните творби. Георгиос Дросинис и Йоанис Полемис се влияят от Фр. Копе, Костис Паламас, Лоренцос Мавилис, Йоанис Грипарис и др. също отдават предпочитанията си на парнасизма, сътворявайки превъзходни сонети. Ще споменем само „Патриди“ на Паламас, „Скарабеи и теракоти“ на Грипарис, стихотворенията „Калипатира“ и „Забрава“ на Мавилис. Известно е, че преди да достигне своя зенит, парнасизмът във Франция се сблъсква със символизма – новото литературно движение, призвано да повлияе както върху френската, така и върху европейската поезия, стимулирайки обновяването на поетичното слово.

⁶ Пак там, с. 106.

⁷ Μόσχος, Ε. Ν. Θέματα και μορφές. Αθήνα, Εκδόσεις των Φίλων, 1989, σ. 82.

Подчертахме, че дебютът на символизма във Франция и Гърция е почти синхронен, като разбира се първите опити на Стефанос Стефану да представи на гръцката публика новото поетично кредо се считат за недотолкова успешни. През 1895 г. са публикувани и първите преводи на Бодлер от Н. Епископопулос, а Костис Паламас, съумял да съчетае в многостранното си творчество различни поетични школи и движения, попадайки под обаянието на символизма, съдейства за неговото налагане в средите на гръцката поетична мисъл. Анализирайки по-нататък естетическите постижения на Й. Грипарис, К. Хадзопулос, Л. Порфирас, се убедихме, че символизмът наистина оказва дълбоко и плодотворно въздействие върху гръцката литература. Вдъхновени от мощното модернистично движение, символистичните стихове и на следващите поколения – на поколението от 1905 (на Анг. Сикелианос особено от първия му творчески период) и на поколението от 20-те години на XX в. (на К. Кариотакис, на Т. Аграс, на К. Уранис – един от най-последователните ценители на френския символизъм, на Кесар Емануил и мн. др.) са принос в блестящия модернистичен кръг на европейското словесно творчество.

Изяснихме защо символизмът оставя трайни следи в гръцката поетична традиция. И въпреки, че в литературата постепенно навлизат нови художествени движения, формират се нови поетични възгледи, изявяват се нови обновленчески тенденции, можем свободно да твърдим, че духът на френския символизъм е непркъснато обновяван в гръцката модернистична поезия.⁸ Така, всъщност, тя заема и своето достойно място в естетическите постижения на европейския културен кръг.

Акцентувахме, че по-късно гръцката поезия ще попадне и под обаянието на двата сюрреалистични манифеста на Андре Бретон, издигнал подсъзнанието на индивида до сферите на абсолютната истина и вложил всички свои усилия да улови естетическото и екзистенциално послание на материята, скрита

⁸ Пак там, с. 93.

зад съня и човешката фантазия. След стихосбирката на Сеферис „Завой“ от 1931 г. пътят за навлизането на сюрреализма в гръцката поезия е отворен и поетичните хоризонти на гръцката словесност са разчистени за нови художествени експерименти.

Ето ни и в края на пътешествието, посветено на търсенето на модерната идентичност на гръцката поезия, на разкриването същността на непознати за българската публика явления и процеси, свързани с разгръщането на литературно-естетическата панорама в края на XIX и началото на XX в. Така очертаните специфични характеристики дават основание да се заключи, че поетите символисти в Гърция завещават на поколенията (чрез обвързването им и с каузата на димотицизма) едно оригинално литературно наследство – то е свързано с дръзновения опит да се изтръгне езика от мъртвата схоластика, да се придадат нова акустика, смисъл и стойност на думите, за да може езикът да зазвучи с истинската си сила.

Символизмът за гръцката поезия е много повече от едно литературно движение, дошло да замени стария поетичен код с нова светочувствителност и светоусещане. Той трайно размества литературните пластове и трасира пътя на специфично гръцкото в културните трансформации, на които са подложени естетическите импулси, инициирани от Западна Европа.

Както видяхме, творците имат определени заслуги и за въвеждане и стандартизиране на модерния поетичен език. Върху това обстоятелство несъмнено повлиява ярко изразеният обществен континуитет в Гърция, окръглящ и специфичната културна идентичност на страната. Своеобразното себеусещане и интелектуалните импулси на творците, налагащи собствено-то си културно лице в последното десетилетие на по-миналия век, но също и в първите десетилетия на XX в., са вдъхновени от виталността, устрема и преклонението пред очарованието на битието – а тях можем да открием още в дълбоките гънки на античната традиция.

БИБЛИОГРАФИЯ

Статии, студии, монографии, антологии

Заглавия на кирилица:

- Араницис, Е. Ароматите на траура. – В: *Кои са гърците (съвременна гръцка есеистика)*. София, Колекция аквариум – Средизмноморие, 2002.
- Белый, А. *Символизм как миропонимание*. Москва, Республика, 1994.
- Велкова, С. *Представата за „славянския съсед“ в гръцката проза между двете световни войни (автореферат)*. София, 1997.
- Витгенщайн, Й. Логико-философски трактат. – В: *Девкалион*, 1971, бр.7/8.
- Владиминова, Л. Дебюсси и французката поезия на рубежа XIX и XX в. – В: *Взаимодействие и синтез изкуств.* Ленинград, 1978.
- Данова, Н. К. Г. *Фотинов в културното и идейно политическо развитие на Балканите през XIX в.* София, БАН, 1994.
- Данова, И., Христакудис, Ап. *История на Нова Гърция*. София, Абгар, 2003.
- Димарас, К. *История на новогръцката литература от първите начала до наши дни*. София, Наука и изкуство, 1971.
- Добрев, Д. *Справочник на символите в българския символизъм*. Шумен, Глаукс, 1996.
- Жечев, М. *Поглед към съвременната гръцка литература*. София, Наука и изкуство, 1975.
- Жечев, М. *Гръцки литературни паралели*. София, Наука и изкуство, 1979.
- Жечев, М. *Гръцката поезия между двете световни войни*. София, БАН, 1983.
- Ифанидис, Я. Един. – В: *Кои са гърците (съвременна гръцка есеистика)*. София, Колекция аквариум – Средизмноморие, 2002.
- Кирова, Л. *Югоизточноевропейски феномени*. София, АИ „М. Дринов“, 1999.
- Кирова, Л. *Духът на полуострова*. София, Найс Ан, 2005.
- Константинова, Ю. *Балканската политика на Гърция в края на XIX и началото на XX в.* В. Търново, Фабер, 2005.

- Кюрис, Я. Проблемът за традицията. – В: *Кои са гърците (съвременна гръцка есеистика)*. София, Колекция аквариум – Средизмноморие, 2002.
- Кьорчев, Д. Едно ново изискване в литературата. – В: *Наши живот*, 4, 1906.
- Кьорчев, Д. Тъгите ни. – В: *Южните цветове. Тематичен литературен алманах*, 1907.
- Кьорчев, Д. Литературни бележки. – В: *Избрани съчинения, т. 1.*, София, 1933.
- Юре, Ж. За литературната еволюция (анкета на Жюл Юре). – В: *Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм (Илиев, Ст.)*. София, Наука и изкуство, 1979.
- Топалов, К. *Раковски и Ригас в културно-историческите модели на Балканското Възраждане*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2003.
- Трайков, В. *Националните доктрини на балканските страни*. София, Знание, 2000.
- Шерард, Ф. Кои са гърците. – В: *Кои са гърците (съвременна гръцка есеистика)*. София, Колекция аквариум – Средизмноморие, 2002.

Заглавия на гръцки език:

- Αγρας, Τ. *Κριτικά*, τ. Β. Αθήνα, Ερμής, 1981.
- Αθανασσοπούλου, Σ. Νικόλαος Γύζης: ο πρωτοπόρος του Συμβολισμού στην ελληνική ζωγραφική. <https://www.arthub.gr/nikolaos-guzhs-o-protoporos-tou-sumvolismou/>, 25.01.2020.
- Αρώνη-Τσίχλη, Κ. Η κοινωνία της σταφίδας και ο Τρικούπης. – Στο: *Ο Χαρίλαος Τρικούπης και η εποχή του*. Αθήνα, Παπαζήσης, 2000.
- Βεϊλούδης, Γ. Ο ποιητής Κ. Χατζόπουλος. – Στο: *Τα ποιήματα*. Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1992.
- Βουτουρή, Π. Λογοτεχνικές αναζητήσεις. – Στο: *Ιστορία της Ελλάδος*. Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2000.
- Δάλλας, Γ. *Καβάφης και ιστορία: αισθητικές λειτουργίες*. Αθήνα, Ερμής, 1974.
- Δροσίνης, Γ. *Σκόρπια φύλλα της ζωής μου, τόμ. Γ* (επιμ. Γιάννη Παπακώστα). Αθήνα, ΣΟΒ, 2001.
- Γρυπάρης, Ι. *Απαντα* (επιμ. Γ. Βαλέτας, 3η έκδοση συμπληρωμένη). Αθήνα, Δωρικός, 1980.

- π. Εστία, τ. 19 (1885)
- π. Εστία (Β περ.), φ. 11 (15 Μαρτίου 1892)
- Ζαμπέλιου, Σ. *Ασματα δημοτικά της Ελλάδος*. Κέρκυρα, 1852.
- Θρύλος, Α. *Κριτικές μελέτες*. Αθήνα, Σαριβαξεβάνης, 1925.
- Καμπύσης, Γ. *Άπαντα*. Αθήνα, Πηγή, 1972.
- Καραντώνης, Α. *Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση. Γύρω από τη σύγχρονη ελληνική ποίηση*. Αθήνα, Παπαδήμας Δημ. Ν., 1990.
- Καρβέλης, Τ. *Κωσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος*. Αθήνα, Σοκόλης, 1998.
- Καρβέλης, Τ. *Ποίηση και ιστορία*. – Στο: *Νέα εποχή*, Λευκωσία, 1 (213), 1992.
- Κιτρομηλίδης, Π. *Το ελληνικό κράτος ως εθνικό κέντρο*. – Στο: *Ελληνισμός-ελληνικότητα. Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας (επιμέλεια Δ. Γ. Τσαούση)*. Αθήνα, Εστία, 1983.
- Μαλακάσης, Μ. *Άπαντα*. Αθήνα, Πατάκης, 2006.
- Μαρωνίτης, Δ. Ν. Κ. Π. *Καβάφης (μελετήματα)*. Αθήνα, Πατάκης, 1983.
- Μπαμπινιώτης, Γ. *Γλωσσολογία και λογοτεχνία (β' έκδοση)*. Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 1991.
- Ματθιόπουλος, Ε. *Εικαστικές τέχνες*. – Στο: *Ιστορία της Ελλάδος*. Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2000.
- Μελάνος, Τ. *Ο Καβάφης*. Αθήνα, Δίφρος, 1980.
- Μόσχος, Ε. Ν. *Θέματα και μορφές*. Αθήνα, Εκδόσεις των Φύλων, 1989.
- Νιρβάνας, Π. *Όπως τον γνώρισα*. – Στο: *Νέα Εστία*, 13, 1933.
- Ντε Ρενιέ, Α. *Ο ξένος κόσμος: Στέφανος Μαλαρμέ*. – Στο: *Η Τέχνη*.
- Παλαμάς, Κ. *Άπαντα*, τ. 10. Αθήνα, Γκοβόστης, 1984.
- Παπακώστας, Γ. *Φιλολογικά σαλόνια και καφεενεία της Αθήνας*. Αθήνα, Εστία, 1991.
- Παπαντωνίου, Ζ. *Ένα φιλολογικό σαλόνι*. – Στο: *Νέα Εστία*, 65, 1959.
- Παράσχος, Κ. *Λάμπρου Πορφύρα: Οι μουσικές φωνές*. – Στο: *Νέα Εστία*, 16, 1934.
- Πολίτης, Α. *Ποιητική ανθολογία*, τ. 6. Αθήνα, Σοκόλης, 1977.
- Πολίτης, Α. *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1980.
- Πολίτου-Μαρμαρίνου, Ε. *Η εποχή και η ζωή του*. – Στο: *Λάμπρου Πορφύρα – ποιήματα (1894-1932)*. Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1993.

- Πορφύρας, Λ. *Άπαντα, γ' έκδοση συμπληρωμένη* (Γ. Βαλέτας). Αθήνα, Εκδ. Γ. Βασιλείου, 1982.
- Πράτσικας, Γ. Λάμπρος Πορφύρας. Ο ποιητής της οδύνης, του έρωτα και της θάλασσας. – Στο: *Ελληνική Δημιουργία*, 9, 1952.
- Σκίπης, Σ. Λάμπρος Πορφύρας. – Στο: *Ελληνική Δημιουργία*, 9, 1952.
- Σκοπετέα, Ε. *Φαλμεράνερ – τεχνάσματα του αντίπαλου δέους*. Θεσσαλονίκη, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1995.
- Σταυρόπουλος, Γ. *Λάμπρος Πορφύρας (σχεδιάσματα του πνευματικού ανθρώπου)*. Αθήνα, Τα Πειραϊκά χρονικά, 1949.
- Σταυρίδη-Πατρικίου, Ρ. Οι προσδοκίες του δημοτικισμού. – Στο: *Ο Χαρίλαος Τρικούπης και η εποχή του* (επιμ. Τσίχλη-Αρώνη, Κ., Τρίχα, Α.). Αθήνα, Παπαζήσης, 2000.
- Σταυρίδη-Πατρικίου, Ρ. Αντιπαραθέσεις των κυριαρχικών ρευμάτων κατά τον 20^ο αιώνα. Η αποτύπωση του ελληνοχριστιανικού ιδεολογήματος. – Στο: *Ιστοριογραφία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας 1833-2002*, τ. Α. Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2004.
- Τριανταφυλλίδης, Μ. Ο Χαρίλαος Τρικούπης και το γλωσσικό ζήτημα. – Στο: *Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου*, 5, 1915.
- Τρυπάνης, Κ. Α. *Ελληνική ποίηση*. Αθήνα, Εστία, 1988.
- Τσίρκας, Σ. *Ο Καβάφης και η εποχή του*. Αθήνα, Κέδρος, 1958.
- Χατζόπουλος, Κ. *Κριτικά κείμενα* (επιμ. Κρίστα Ανεμούδη-Αρζόγλου). Αθήνα, Νεοελληνική βιβλιοθήκη Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1996.
- Χουρμούζιος, Αιμ. *Ο Παλαμάς και η εποχή του*, τ. 1. Αθήνα, Διόνυσος, 1959.
- Ψυχάρης, Ι. «Ο Μάγος», π. Εστία (Β περ.), φ. 10 (8 Μαρτίου 1892).
- Ψυχάρης, Γ. *Το ταξίδι μου* (επιμ. Άλκης Αγγέλου). Αθήνα, Ερμής, 1971.
- Chadwick, Ch. *Συμβολισμός*. Αθήνα, Ερμής, 1971.
- Picca, V. *Gli Impressionisti francesi*. Bergamo, 1908.
- Vitti, M. *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1978.

Заглавия на латиница:

- Kaplan, R. *Balkan Ghosts*. New York, St. Martin's Press, 1993.
- Trypanis, C. *Greek poetry (from Homer to Seferis)*. Chicago, University of Chicago Press, 1981.



Фотини Янис Христакуди

е доктор на филологическите науки по литературознание и от 2005 г. е преподавател по новогръцки език и литература в Катедрата по общо, индоевропейско и балканско езикознание към Факултета по славянски филологии в СУ „Св. Климент Охридски“. Завършила е специалност „Балканистика“, втора специалност „Английска филология“, както и двугодишен курс по „Международни отношения“ в същия университет. Специализирала е в университетите на Патра (Гърция), Тесалоники (Гърция), Саарбрюкен (Германия), посещавала е квалификационни курсове в Дания, Германия, Румъния, Северна Македония, Черна гора и др. Била е редактор в Гръцка редакция на БНР. Изследванията ѝ се простират в областта на рецепцията на символизма в новогръцката поезия чрез творчеството на няколко поредни поетични поколения, проблемите на диглосията и утвърждаването на димотики като език на художествената литература, на сравнително-литературна проблематика. Настоящата книга е докторската ѝ дисертация, осъществена в Института по балканистика към БАН и защитена през 2007 г.