

**ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ**

РУМЕН РАДКОВ ШИВАЧЕВ

БАЙ ГАНЬО - МИТ И ОБРАЗ

АВТОРЕФЕРАТ

**НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ
НА ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА СТЕПЕН “ДОКТОР”**

НАУЧНА СПЕЦИАЛНОСТ:
БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
(НОВА И СЪВРЕМЕННА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА)

НАУЧЕН КОНСУЛТАНТ:
ДОЦ. Д-Р ЖИВКО ИВАНОВ

РЕЦЕНЗЕНТИ:
ПРОФ. ДН ЯНИ МИЛЧАКОВ
ПРОФ. ДН МИЛЕНА КИРОВА
ДОЦ. Д-Р ЖИВКО ИВАНОВ
ДОЦ. Д-Р ПЛАМЕН АНТОВ
ДОЦ. Д-Р ЕМИЛ ДИМИТРОВ

СОФИЯ, 2016 г.

Методологически изследването се придържа към аналитичната психология. То не покрива изцяло произведението на Алеко Константинов (в смисъл, че не го изчерпва), но посочва някои други гледни точки при прочита на “Бай Ганьо”. В хода на изложението изследването се дистанцира от психоанализата на Зигмунд Фройд, а се опира на постиженията на аналитичната психология, за чийто основател се признава Карл Г. Юнг.

Поставяйки **уводния тезис** на изследването, че *образът на Бай Ганьо в произведението на Алеко Константинов е творчески локализиран образ на архетип, продуциращ митологични мотиви, текстът прави някои екскурси към аналогични прояви, насочващи към Алековия герой у нас и по света – свалянето на Саддам Хюсеин и масовата реакция след него, както и отдавна забравената идея за 100-левова банкнота с лика на Алеко от едната страна и на Бай Ганьо от другата*. Те показват, че байганьовското работи в *разно-езикова и разно-именна среда, среща се и се случва сред народите, въпреки различните нива на цивилизоваността им*. Именно на такава разност се дължат едновременно *противоречивите и авторитетни* (по М. Неделчев) интерпретации и тълкувания на образа, водещи до заключението, че съществувайки иманентно в реалния живот, той се превръща в *субект на собствената си обективност* и поради това, не само провокира различни гледища, но и продължава да намира място извън литературността. Познавайки се още на редица автори – Ат. Илиев, Ст. Елевтеров, Г. Цанев, Сн. Зарева, Ал. Йорданов – **уводният тезис** актуализира понятието **архетип** в контекста на техните възгледи и прочити на образа на Бай Ганьо като *колективна представа, като репрезентант на националната процесност, а не на явленията в националното битие, като фикция, която не се ограничава в рамките на тясно литературоведски обект, като транс-историческа реалност, като хронотон, разширил своята литературна в мета-литературна персоналност*. В тази уводна глава понятието **архетип** е само частично въведено като външно разпознаваем фактор посредством някои контексти в интерпретативно-тълкувателната литература за Алековия герой и на някои общи, но значими културно-исторически събития у нас и по света.

Първата глава, “За статута на архетипа”, пристъпва към същината на архетиповия образ. Тя е преимуществено теоретическа, като обхваща езиковите, философските, културно-историческите и художествено-литературните аспекти към концепциите за него. В

психо-аналитичен план тук изследването поставя като основа на по-нататъшния прочит на Бай Ганьовия образ юнгианските концепции. Изтъкната е изключителната нуминозност на **архетиповия образ**, направена е съпоставка между **архетипа** и **идеята** у Платон, като е подчертана *двуполюсната структура на архетипа*, за разлика от **идеята**, която у древногръцкия философ съдържа само положителни и светли характеристики. Структурата на **архетипа** у Юнг обаче съдържа не само тях, а и тъмните и отрицателни страни на човешката природа. Това е и основното, но генерално различие, тъй като абсолютизмът у Платон неминуемо води до игнориране на човешкото, а с това и на психичното, в което **идеята** се съдържа иманентно. Юнг тушира Платоновия абсолютизъм, внасяйки психологизъм, без който **идеите** не могат да съществуват във вида, в който философът ги провижда – дори във формата на проекции или интроекции, те не биха се освободили от психичното. За основа на съпоставката тук е поставена критиката на Карл Попър към идеите на Платон, но е показано и различието между Попър и Юнг. В хода на наблюдението върху тримата автори е актуализирана категориалната философска опозиция *статика-динамика*. Макар и универсална, с оглед насоката на изследване, тя е стеснена в рамките на един *семантичен регистър*, отразяващ активността и пасивността на значенията в даден контекст. Така например, в контекста на Платоновата философия идеите имат статичен и абсолютен характер, докато у Юнг **архетипът** е динамичен и съдържайки идеята, *носи както тъмната, така и светлата страна* (по Й. Якоби), което го прави относителен в категориален аспект. Критиката на Попър се отнася към статичността и абсолютизма на Платон, които поглъщат и асимилират, консервират и подчиняват живите динамични фактори на Битието, обуславяйки съществуването на тоталитарните политически системи. За Юнг както статичните, така и динамичните фактори са отворени и интерферентни и са съвместими с **архетипа** в условията на една непрекъсната и разно-степенна опозиция, която в човека (а и в цялата природа) поражда *енергията, виталността, динамизма и консерватизма в човешката душевност*. (По-нататък в изследването е обърнато специално внимание, че енергията е само теоретично понятие, изведено от реалния сблъсък на опозиционни субстанции – психичната енергия е неделима част от природната енергия и има специален статут в юнгианските изследователски практики.)

При функционалната опозиция *статика-динамика* по-горе споменатият *семантичен регистър* е напълно валиден. Тук чрез

неговото обособяване се навлиза в езиковата страна на юнгианската методология – един изключително важен елемент, свързващ практиката на учения с неговата теория и с концептуализма му. Посредством този регистър той извежда и прецизира понятието за **архетиповия образ**, който способства **архетипът** да се установи като интердисциплинарно понятие. Изобщо, наблюденията ни върху трудовете на Юнг са установили наличието на езикови позиции и ситуации, които в изследването условно определяме като *семантичен покой* и *семантична йерархия*. При *семантичния покой*, според отношението на Юнг към езика при уточяване на работните му понятия и термини, значението е не само в статиката на лексикографската си стойност, но е и свободно от “ангажиментите”, определяни от сигнификативната функция на езика (най-вече, когато се налага да се формулират понятия в кръга на психологическата фактология). Това се обуславя от обстоятелството, че *психологът е длъжен преди всичко да установи границите между понятията и да даде имена на някои психични сфери на фактологията, без да се грижи за това дали някой друг не е имал различно виждане за значението на понятието или не* (по Юнг). *Семантичната йерархия* пък, открояваща се в езиковото отношение на Юнг при неговата практическа и теоретична научно-изследователска дейност, се изгражда въз основа на върховенството на значението в неговата архетипална нуминозност в отделните контексти. Тук са анализирани някои примери, показващи различията му и спрямо Платон, и спрямо Попър. Процедурата води до такъв тип *пре-семантизации* на “стари” значения, които структуралистите свързват с *катахрезата*. Това е процедурата, чрез която швейцарският учен изтегля разбирането за *идеята-архетип* от философския дискурс, въвеждайки го в психологическия. Линията на този тип *пре-семантизации* е линия на интерполации на номинални стойности в понятийните съдържания и съответства както на придържането на учения към номиналната функция на езика (за разлика от Фройд, който държи на сигнификативната функция), така и на концепцията за *архетипа като нуминозум*. Изследването показва, че по този начин Юнг достига до психологическите извори на езика, до първопроизхода му, който Рикьор, например, свързва с *операции на духа* и който Юнг синонимно преформулира като *психологически функции*.

След описването на тези сложни процедури, разкриващи и зависимостта на езика от неезиковите фактори, изследването се спира в тази глава на разнообразното наличие на архетипови образи в европейската художествена литература от всяка епоха. Засегнати са

функциите на *несъзнаваното* като изключително важна категория, имаща пряко отношение към създаването на художествените образи, като е засегната и ролята му в творческия процес. В резюмиран вид е представена концепцията за нея – съзнанието не е тук и несъзнаваното не е там; те се намират във взаимни отношения с различен интензитет, поддържащи творческата функция (и съответно, креативния нагон). **Архетипът** е именно агентът, релативиращ между съзнанието и несъзнаваното, затова образът на Бай Ганьо в един аспект е съзнаван, а в друг остава несъзнаван. Посочени са някои културално ценни **архетипови художествени образи** като Фауст и Мефистофел, Беатриче, Хамлет, Заратустра, а така също и в българската литература като дядо Христо от “Жетварят” на Й. Йовков, Лазар Дъбака на Ел. Пелин, отделни персонажи у Яворов... **Архетиповият образ** не е фигура само на изкуството – той се появява в цялата психична дейност: в религиите, митовете, приказките, сънищата, всекидневието. Той е, въобще, един от основните двигатели на културата – нейният *динамис*. В художествено-културен аспект **архетиповите образи** не са затворени единствено в епохата си и в конкретния художествен продукт. Това обуславя и образа на Бай Ганьо като *референция на архетипа*, с което се занимава следващата част на тази първа глава. Основните характеристики, правещи този образ **архетипов** в литературно-психологически и културен аспект, са неговата *все-социалност* и оцветеността му от автора като *психична сянка*. И двете характеристики са пространно анализирани. Едната е външната, а другата е вътрешната. Тук е проследен и преходът от синкретично към авторизирано изложение в “Бай Ганьо”, от фолклорно (колективните разкази във “Весела България”) към лично творчество (авторизираното разказване за героя), дължащо се именно на архетиповия характер на образа. Като архетипов той работи както в колективното, така и в личното (авторското) несъзнавано и релативира между тях и съзнанието. Подробно са описани същността и естеството на *психичната сянка* в неразривната ѝ връзка с образа на Бай Ганьо. В хода на изложението в тази част са посочени и образи на други герои, които в европейската литература отделно репрезентират *психичната сянка*.

Втората глава, “Архетиповият образ на Бай Ганьо”, разглежда Алековия герой в контекстите на някои митологични построения. Разказите за него са, всъщност, митологично конструирани фрагменти от дълга история за един, възникнал във вековете, **архетип**, трансформативно пресечена, но не прекъсната със словесното му

сътворение като европеец. В началото на тази глава се напомня, че поради извън-езикови фактори, митът и езикът почиват на различни основи. В потвърждение на това важно за изследването обстоятелство са цитирани Е. Касирер, М. Дьотиен, Леви-Строс, които по различни начини изтъкват двуезичието на митичния разказ и неговото тълкуване. Те директно насочват към психологическия аспект на мита у Юнг, че *митът е едновременно вътре-езиково и извън-езиково явление* (по Леви-Строс). За швейцарския учен *митът не е нищо друго, освен проекция от несъзнаваното и в никой случай не е съзнателно откритие* (по Юнг). Тълкуването и интерпретацията на мита се свежда до едно *“като че ли”*, което не може да претендира за абсолютна валидност (по Мари-Луиз фон Франц). В литературен аспект митът е широко разгърната метафора за функцията на **архетиповете**, тъй като без **архетип** няма мит. Тук метафоризиращото пренасяне се извършва от психологическо на езиково ниво. С оглед образа на Бай Ганьо, в тази част е направено разграничение между символа и знака, според психологическата им същност. Изключителната символност на образа на Алековия герой е обусловена от зависимостта му от несъзнаваното – както при разказващите, така и при автора, но също и на метатекстово ниво. В този аспект изследването се дистанцира от фройдиизираните възгледи за символа и пораждането му у Ото Ранк. Едно от важните противоречия между фройдистките и юнгианските възгледи при този проблем е намерено в отношението им към знака. При Фройд и неговата школа е свръх-подчертана ролята на сигнификативната функция на знака, докато при Юнг и школата му тази функция е ограничена от неговата номиналност. Господстващата у Фройд сигнификативна функция предполага семиотизъм, който се отнася към знака като към символ (аналогично на прехвърлянето на симптома директно в сферата на патологията, т. е., извършва се пренос от психиатрията към културата). Силната позиция на съзнанието е семиотична, но тя отслабва с навлизане в естеството на символното, защото там именно се “сблъсква” с несъзнаваното. Самият символ включва редица психични функции, предизвикващи разнопосочни дифузии в семантичния му спектър. Превръщането на символа в знак (или третирането на знака само като символ) игнорира тези функции (или ги омаловажава) и стеснява (насочва) тълкуването в стратегически избрани ракурси. Това води до възможния риск символното да бъде манипулирано, което в разглежданата част е формулирано като *управление на символа*, а оттам и до излизане от обективиращи

гледнища. Наред с това е изтъкнато, че същността на символа се състои в едно *смислово ядро*, чийто *динамичен репрезентант* е именно **архетиповият образ**. Както тук, така и в цялото изследване на различни нива е подчертано отношението към Алековия герой като към безукорен и неотразим *символен образ*. Като безусловен образ на **архетип** той е агентът между съзнанието и несъзнаваното, затова в един аспект е съзнаван, а в друг остава несъзнаван (съответно, реален както в моралното, така и в неморалното).

Точно този **архетипов** характер на Бай Ганьо е същинската причина той, както и произведението, да излезе от рамките на литературността и да се превърне в суб-литературен герой. Неговите *транс-историчност*, *транс-персоналност*, *все-социалност*, *поли-психологичност*, *разно-сюжетност* обуславят излизането му от всички конкретики, в които интерпретирането на релацията “фикция-действителност” не обяснява нищо (едната страна обяснява другата или обратно). В този смисъл произведението на Ал. Константинов представлява *сублимация* на реалистичната традиция в литературата ни от края на XIX в. Префиксите *транс-*, *поли-*, *все-*, *разно-* са езиково опростени надстройки, изразяващи трансцендентността на образа – друга генерална характеристика на **архетипа**.

Втората част на тази глава се спира на някои митологични мотиви в “Бай Ганьо”. Тук са разгледани най-напред *преобличането* и *словесното сътворение* на героя, т. е., дуалистичното начало на мита. Обърнато е внимание, че и в конкретния текст езикът е предхождан от неезикови, пред-говорни фактори; че словесното сътворение – дори формално – следва действия, извършени преди началото на гъвора за Бай Ганьо. Пространно е разгледана символиката на преобличането, отразяваща случващата се промяна; ситуацията на преход от едно състояние в друго – фактическата трансформация, чрез която **архетиповият образ** преминава през различни време-пространствени, характеристични и духовни граници. С преобличането историчното преминава в митично – агарянският ямурлук е сменен с белгийската мантия; преходът от цял един цивилизационен комплекс (османския) в друг (европейския) пренася старите житейски нагласи в нови форми на живот. Поставя се началото на нов говор. Подчертано е, че **архетиповият образ** се формира и възниква в историчното, но се екстрахира и появява в митичното. Формално, думата “европеец” бележи началото на мита. Преобличането инкарнира в мита утежняваща причинно-следствена историчност, което позволява даже

формално влизане и излизане от него. Посредством историчното, архаизираните поведенчески модели и екзистенциални нагласи навлизат в нови (други) битийни форми – и колективни, и лични. Точно това преминаване към различни битийни модели обуславя особения, архаично-съвременен характер на Алековия герой. Митичното сътворение на Бай Ганьо е неделимо продължение и следствие на преобличането, на премълчаното, извън-говорно (-речево, -езиково) исторично. Последното е скрито в митичното и работи в паметта, под прага на съзнанието, но също така работи издайнически както в поведението на героя, така и във взаимоотношенията между разказващите за него, а и извън тях. Отделно от дуалистичното начало на мита, словесното сътворение на Бай Ганьо е двойно – един път в началото на творбата, с тръгването му за Европа; втори път при завръщането в България, с лъжливия разказ на Марк Аврелий, който е същинска парафраза на първото сътворение. При първото сътворение “*всички рекоха*”, докато при второто един го осъществява посредством *новина*, че бил се върнал. Тук е маркирана и съществуващата характеристична близост между разказващите и Бай Ганьо, а с това и размитостта на отрицателната му конотираност спрямо тяхното поведение. Дължи се на обстоятелството, че авторът *разхвърля отрицателните акценти в разказа си* и по този начин *облекчава героя от ролята на всеобемащо въплъщение на грозните и пошли явления* (по Б. Ганчева). Така той се оказва по-лош спрямо едни и безобиден спрямо други. Образът на Бай Ганьо стои и дифузира в отворения център на цялата персонажна схема – отляво се групират персонажите с отрицателна конотация: Бодков, Асланов, Айвазиян, Гочоолу, Дочоолу, Гуньо Адвокатина, Данко Хаирсъзина, бай Михал, Др. Цанков, К. Величков. Отдясно се нареждат позитивно конотираните: разказващите, Марийка, Иваница Граматиков, Марк Аврелий, Гедрос, авторовият Аз, Иречек. Тази схема илюстрира мултипликативността и дифузността на **архетиповия образ** в много посоки, чиято примордиалност е разпростряна в несъзнаваното на автора, а оттам и сред отделните персонажи и персонажни групи. В определени моменти обаче, сюжетиката в творбата се разминава със заложената в нея идейност, като засяга и конотативната им натовареност.

В хода на наблюденията върху едноличния авторски мит е отбелязано, че в “Бай Ганьо се върна от Европа” и “Бай Ганьо журналист” авторът прави опит да финализира мита. Но **архетиповият**

образ не признава, какъвто и да било край. Митът е подновен с “Бай Ганьо прави избори” – този път еднолично, без разказвачи и така е продължен извън първото издание на книгата. Оттук започва разпад на цялата персонажна система и на сюжетиката, като **архетиповият образ** заема други позиции и в отделни моменти дори се превръща в типичен *рупор*, зад който стоят позициите на автора (против К. Величков и Др. Цанков, равностойно на критичността му към Бодков, Асланов и други фикционални персонажи). **Архетиповият образ** е изключително повратлив и потентен, за да се вмести в най-различни по калибър сюжети. *Митът за вечното завръщане* (по Елиаде) е мит за растежа на корена, а завръщането е най-съществената част от пътуването, тъй като предполага разрастването на този корен. Преобличането на Бай Ганьо е преобличане отвътре, разказано от позиция на външните му ефекти. От своя страна, пътуването символизира същата промяна, но е своеобразна ретардация на ускореното преобличане, изразяващо радикалност и необратимост на прехода. То е разширяване на естеството, пробив в стагниращата херметизация на един продължителен (вековен) статут – де-консервация. Наред с това е маркирано и вертикално *завръщащо пътуване* към родовото начало, към бащата и майката, към дедите – в творбата на Бай Ганьо се “сдобива” с втора сестра (при това, раждала, както може да се установи от потеклото на племенниците). Така че, родовостта на героя не може да се оспорва и отрича, както правят някои автори. Това вертикално пътуване към родовото начало е в резултат на разпадането на персонажната система – функцията на разказвачите изглежда изчерпана. В заключение е изтъкнато, че пътуването е израз на диференциацията и разширяването на съзнанието, нагледен пример за духовно-енергетичната мощ на **архетиповия образ**, за неговата неизчерпаемост, неуловимост и виталност. Митичният архетипов герой пътува, за да съобщи за една кардинална промяна, която настъпва в живота, в характера и в духа на общността.

Третата част на тази втора глава разглежда търговията, яденето и политиката като важни характерни особености на героя на Щастливеца, определяни от сблъсъка на инстинкта и културата. *Търговията* е пътуващият “социален ковчез”, в който Бай Ганьо е поставен, за да остане един вид пътник – представител на митичния мотив на хоризонтално-вертикалното пътуване. Обърнато е внимание,

че *de facto* той пътува съвсем сам с дисагите си – като дребен амбулантен търговец, за който само се знае, че продава розово масло, но не е направил никаква сделка. Той няма складове, магазини и офиси, а носи стоката си в дисагите и пояса си, изглеждайки нищожен на фона на голямата и разрастваща се фирмена търговия в Европа. Търговията не буди никакъв интерес у разказващите, а допълнително служи за подбив с неговата неугледност като пътник, обусловена от спецификата на чисто практическата дейност. В широкия периметър на търговията изобщо влиза и политиката. Тя е размяна на стоки със социално-политически етикет. За Бай Ганьо политиката е алъш-вериш (или алъш-веришът е форма на политика). Посредством тяхната взаимозависимост, писателят персонифицира политическата дейност. Така той отваря нови мито-разказвачески територии, зад които да се покаже и личното му несъзнавано, излъчващо една още по-тъмна *психична сянка* – *колективната сянка* се оформя като лична и потвърждава някои възгледи за присъствието на личното несъзнавано като креативен фактор у Ал. Константинов. Обособен е един радикален антагонист на героя – Иваница Граматиков. Освен разказваческата функция в предходните части на “Бай Ганьо”, функцията на разказвачите като антагонисти на героя също отпада, вероятно поради сюжетната им разколебаност. Образът на Иваница Граматиков е авто-образ и в психо-аналитичен аспект може да се чете като авто-еротичен, тъй като единственото противодействие на изострената характерност на *психичната сянка* (на нейната уплътнена мрачност) е авто-еротичният рефлекс. За разлика от Бай Ганьо, той е типичен интроверт. В сюжетния си план контрастът Бай Ганьо-Иваница е израз на философската опозиция *статика-динамика*. Статизмът е кодиран в интровертността на Иваница, подсигурена с импресионистична картина, докато динамизмът е подчертан в екстривертността Бай Ганьо и експресивността на разказа, чийто динамизъм той предизвиква и който го заобикаля. Въз основа на този контраст, Ив. Шишманов постановява “фотографския” си възглед за позитива (Иваница) и негатива (Бай Ганьо) – на “гледницата” на Ив. Шишманов изследването се спира в отделна глава.

За разлика от търговията и политиката, *яденето* е несменяем атрибут на символния образ на Алековия герой. Той яде и пие навсякъде – в Европа, в България, на път, на гости, след опело, в двореца; яде тайно и шумно, яде явно и целенасочено; разлива и цапа,

уригва се... В символиката на образа обаче яденето е многопластов акт, носещ и дълбинна, и обща (външна) психологическа съдържателност. Въпреки че не е ренесансов образ, в него могат да се фиксират отделни раблезиански характеристики – във физиката му и в нейните “приключения”; във внушителното му жадно и широкоплещесто тяло; в цялата му, освободена от каквито и да било задръжки натура и във “философиката” му спрямо нея. Той напомня Пантагрюел – този всежаждащ герой на Ренесанса, на Освобождението, било то от клерикално, идеологическо или национално подтисничество, при което се извършва възраждане от колективната унификация на индивида, заявяващ себе си като център със своето духовно-нравствено и материално-практическо наследство. Особено чувствителен е той към чуждото наставническо и ограничаващо го отношение. Бай Ганьо е напълно зависим от първичния център на *материално-телесната долница* (по Бахтин), но като реабилитация на телесно-консумативното, а не на възпроизвеждащото начало в живота. В “пантагрюелисткия” аспект на Бай Ганьовия образ трайно са нарушени редица балансиращи фактори, прекъсната е *универсалната връзка на живия човек с природата, едновременно отделяща и произвеждаща* (по С. Хаджикосев). Макар и деформирал раблезианския жизнелюбив проект на Ренесанса, героят на Щастливеца е безспорно носител на една кардинална общностна промяна. За разлика от яденето при човека на Ренесанса, както е при Рабле, при Бай Ганьо яденето е силно свързано със заварената му душевна конституция – тялото не само *поглъща, разкъсва* (по Бахтин), но и допълнително копнее, властва, помни, бори се, компенсират. Всичко това комплицира освобождения наскоро инстинкт и отново подчертава по неповторим начин неговата изключително архетипова природа, в която “долницата” и “горницата” изглеждат първично слети в човешката дълбинност – там, където инстинктът се противопоставя на културата.

При Бай Ганьо яденето е друг вид пътуване – пътуване на инстинкта извън себе си, пренасяне на телесността извън самотата ѝ. Както и на други места в изследването, е подчертано, че символният образ на Алековия герой е значително по-съдържателен от конкретиките, с които Щастливецът го описва. Инстинктът към яденето (инстинктът срещу глада) е само диференциран конструкт на общия и комплексен *инстинкт към цялостност* (по Юнг). Тук дори

сексуалният инстинкт е още дълбоко капсулиран и се ограничава с някои повърхностни и анемични опити. Инстинктът към яденето обаче е *де-капсулиран* и разгърнат и като всеки де-капсулиран инстинкт разширява полето на действие, навлиза в сферата на съзнанието, превзема го. Това води до настъпателност и агресия в много посоки, до контрол над съзнанието и мотивациите, но е и компенсаторен носител на памет. Той обостря волята за власт, маркира обществения и социалния статус. Яденето у Бай Ганьо компенсира борчеството в сферата на битовия акт, а фамилярността възстановява спомена за миналите трапези на сгушената край софрата поробена (стопански зависима) фамилия. Съзнанието остава силно стеснено, водено от компенсиращите “копнежи” на този инстинкт. В хода на компенсаторните процеси, проявяващи се в разни крайни форми, инстинктът извършва върху съзнаваните нагласи *принудително тласкане към определени действия* (по Юнг), които изглеждат хем съзнателно мотивирани, хем неадекватни и несъзнавани – в разрез даже с най-либералните културни норми. Съзнаваните нагласи се доминират от освободения инстинкт, който никога не може да бъде изкоренен от индивида и е в качеството си да се противопостави на всяка култура. Ето защо той е и генетично обусловен. Връщайки се в България, Бай Ганьо навлиза в сфера, в която инстинктите все още се диференцират и “кръстосват” посредством силов и груб (радикализирано-революционен) политизиран контрол над колективната екзистенция. Тази заварена първична България възстановява паметта за робството и провокира съпротива – вече с погрешен адрес и с вождистки тенденции. Ал. Константинов отразява онези страни на инстинктивното поведение, които у Бай Ганьо изглеждат съзнателно мотивирани и целенасочени. Писателят показва сблъсъкът на един персонифициран инстинкт с една колективно установена култура, минала през подобни фази на развитие.

Третата глава, “Гледищата” на Иван Шишманов за Бай Ганьо – архетипови отвори на образа”, е посветена на възгледите на учения за Алековия герой. Първите две части засягат спецификата им. Основните му “гледища” са две – културно-историческо и литературно-психологическо. Те са споени от неговия синтезиран подход към героя. В първото доминира триадата *Паусий (респективно, “История славяноболгарская”)-юродът-Бай Ганьо*, а във второто опозицията

Ал. Константинов-Бай Ганьо. Тук отново е отделено място на психологическата енергия, като е използвано работното понятие *полиморфна енергия*. Енергията е, изобщо, централно понятие, изразяващо интензитета на взаимоотношенията между нещата, които представляват различни субстанции. Смяната на дрехите е нагледен пример за взаимоотношенията между субстанциите. Превръщанията на **архетиповия образ** се дължат на промени в субстанциалната му структура. Такива промени в субстанциалната основа на Бай Ганьо поддържат енергията, чрез която протичат непрекъснатите му превръщания, и го правят най-виталният образ в нашата литература. Степента на интензитета на полиморфната енергия е в зависимост от напреженията при сблъсъка или констелацията на противоположни или различни субстанции. Понятието, разгледано подробно, отразява психологическия аспект на жизнеността и витализма. Формулировката подчертава още функционалното наличие на множество работещи пластове в индивидуалната и колективната душевност. То (понятието) сигнализира пълнежа от съдържания, формиращи един характер. Виталността на **архетиповия образ** на Бай Ганьо се дължи на тези работещи пластове в характера му. Тези особености на героя са доловени и от други автори, но при Ив. Шишманов те обуславят асоциациите му с Паисиевата “История славяноболгарская”. С тях той прави опит за преодоляване на време-историческите граници и за потапяне в онази дълга и тъмна част от историята ни, която не е била съпътствана или подлагана на авторитетно аналитично и критическо проучване, съпоставително свързвана при това с времето на Паисий и още по-малко в контекста на Алековата творба. Очевидно е, че за Ив. Шишманов Паисиевата “История...” играе изключителна роля както като практическо начало на нашето Възраждане, така и като базисен труд с конкретно психо-етнографско съдържание, като носител на важна информация, предлагаща научни наблюдения, съпоставки и констатации и съвсем не накрая – като критически поглед върху характера на българина далеч преди появата на национални герои като Раковски, Левски и Ботев, както и на литературни прототипи като Войниковите и Каравеловите. Шишманов фиксира една еволюционна близост между *съвременния* в труда на Паисий българин и *съвременния българин* у Ал. Константинов. И при двамата писатели този *съвременен българин* си остава централна отправна точка. У възрожденца това е *юродът*, който не чете по своя език и се срамува да се нарече “българин”. Около него гравитират орачи, копачи, занаятчии и други.

Критико-публицистичният акцент остава съсредоточен върху *юрода*, който не представя никакъв конкретен занаят или професия, а оттам не е установен и като социална фигура. Въпреки това, той потенциира определена социално функционална (съсловна и/или друга) диференцираност в орачите, копачите, занаятчиите и макар относително, се вписва в тяхната характерология. Затова те не са и подложени на пряка и диференцирана оценъчна актуализация – Паисий не твърди, че българският занаятчия или търговец, например, е *юродът*. За да бъде пък сравнен този *съвременен юрод* със *съвремения българин* у Ал. Константинов, Шишманов по дедуктивен път полага първия като базисна фигура-кондензат на националното, в която априори е заложена и слабата иначе, още неинтензифицирана (а така също и неустановена) социална диференциация на Паисиевото време и която обективно изразява състояние на национална **неидентичност**. Пренасянето на Паисиевия *перцепт* (по Шишманов) върху *съвременния българин* на Алеко се дължи именно на тази връзка – Бай Ганьо не се срамува от своя род и език, напротив, гордее се, като превръща в оръжие и своята некултурност. На всичко отгоре, той е и полифункционална социална фигура – търговец, предприемач, журналист, депутат. За Ив. Шишманов генеалогичната връзка между *юрода* и *Бай Ганьо* е колкото безспорна и очевидна, толкова и директна – **Алековият съвременен българин е най-последователният ученик на Паисия и като такъв той тепърва завършва Паисиевата епоха... Българинът, според Паисия, трябваше да престане да се срамува от рода си и от езика си и да се гордее даже със своята простота и некултурност и с това, че няма речи политични – че е груб и неучтив... Е добре, вземете Алековия бай Ганю и вижте дали той не отговаря буквално на Паисиевия перцепт... Не зная, но мене ми се чини, че да би възкръснал Паисий днес, той би познал в карикатурата на Алека мечтания от него прост българин. Така че, собствено, Паисий роди Бай Ганя, разбира се, без да щé...** (по Шишманов). Това е не само позитивстки, но и еволюционен възглед, според който еволюцията на *юрода* се осъществява от *Бай Ганьо* като “най-последователния” ученик. *Юродът* е критическа, неперсонална фигура, иманентно съдържаща социалната диференцираност, която пък при Бай Ганьо каузално – след Освобождението – се интензифицира и съгъства. Между двата краесъщностни образа лежат всички носители на националната героика и идентичност. Това е така, защото както *Бай*

Ганьо, така и *юродът* представляват **образи на кризата**, и то преди всичко на колективната психологическа криза, отразяваща се и върху социалния и културния пейзаж. *Националната неидентичност* е определено условно като критично минимализиране на националното самосъзнание и себеусещане, вследствие на дълговековния срам да си българин и на отказа да се чете и говори на български. Самоотречението от националното допълнително формира саморефлекси, поддържащи отказа от етническа и езикова принадлежност, т. е., една активна *цензура на самосъзнанието*.

Шишмановите възгледи за образа на Бай Ганьо провокират питането *може ли юродът у Паисий да се провижда като тип – такъв, какъвто е Бай Ганьо?* При литературната ситуация от Паисиевото време отговорът би бил категоричен – не. Причините са, че от една страна, *типологическото характеризирание* е изнамерено в един по-късен етап от литературното ни развитие, а от друга, различието между Паисиевия и Алековия жанр обезпредметява въпроса. Въпреки това, импровизираната кратка дискусия, относно типологичността на *юрода*, е завършена с възгледа, че и той е тип, както Бай Ганьо. Споменатите доводи касаят най-вече историческата литературност на проблема, но това не означава, че *типът* не е съществувал и не се е проявявал, нито пък, че литературата ни от това време не го е засегнала по някакъв начин.

Последната част на тази глава обсъжда *фотографския* възглед на Шишманов за Ал. Константинов и Бай Ганьо. Той се отнася към литературно-психологическата линия на неговите “гледяща” и от психо-аналитичен аспект е проникновен, новаторски и продуктивен. *Вещият литераристорик може да открие целия Алеко в “Бай Ганя”*. Само че, *трябва да постъпите като фотографа, който от негатива получава позитивния образ*. Няма именно да вземете *опакото на бай Ганя и ще имате Алека* (по Ив. Шишманов). “Гледящето” на учения пряко посочва Алековия герой като **психична сянка** – категория, на която в изследването е отделено най-пространно внимание. Създаването на образа, а и на цялото произведение, е акт на изтласкване, на осветляване на онези *тъмни*, сенчести страни от националния характер, които следосвобожденската епоха неминуемо отрицва и разкрива, намирайки своя готов за това писател; които в една или друга степен се съдържат у повечето българи и които се трансформират във времето до днес. Визията за Бай Ганьо като

психологическа сянка на автора, макар и поетически изразена от Ив. Шишманов, се отнася пряко към подчертания архетипов характер на този литературен образ (още повече, че тя априори е архетип). Тук обаче архетипът е провидян и зададен от учения като проекция на личното несъзнавано, изтласкана чрез творчески акт и превърната в поливалентен художествен продукт, съотнесен със същност и към колективното несъзнавано. Чрез конкретната ѝ индикация и като лично несъзнавано у автора, напълно се потвърждава и универсалността ѝ.

Четвъртата глава на изследването също е посветена на връзката на Бай Ганьо с *юрода* у Паисий. Но този път тя се съсредоточава в това как се обособява архетиповият образ на героя в по-общ психо-исторически аспект. Затова са разгледани и възгледите на Георги Константинов. Архетиповостта на Алековия герой го прави не само агент между съзнанието и несъзнаваното, но и такъв между самия Бай Ганьо и българина изобщо, което именно води до отсъствието на консенсус в интерпретативно-тълкувателната литература за творбата. *Архетипът е повсеместен в пространството и времето... Той представлява един градеж на психиката, който се намира навсякъде и във всички времена; той е величина, в която всички индивидуални души са идентични помежду си и се държат така, сякаш са една неделима психика...*, е едно от определенията на Юнг за архетипа. Безграничността на архетиповия образ не влиза във вниманието на критиката, на което се дължат различни противоречия в отделните дискурси, разпластяващи образа в определени насоки и раздробяващи българина, съобразно тях. Тези разпластявания се основават на съсловно-класови, нравствено-етични, културни, битови, идеологически, исторически гледни точки. Образът бива категориално локализиран в “чорбаджията” или “фашиста”, дори в “комуниста”; в “простака”, “политикана”, “гешефтаря”, “полуинтелигента” и т. н., почти до безкрайност. С други думи, не се отнася за целокупния българин, а за една непрекъсната и селективно отцепвана от представата за неговия колективен диахронно-синхронен образ част, която впоследствие се разширява и обобщава до мащабите, границите и атрибутите на различни *типове*, класифицирани по битов, съсловен или етичен признак, съобразно тенденцията на всяка българска епоха или на отделния дискурс и автор. Това обаче не само снижава обективността на наблюденията, но носи и риска с едностранчивостта си манипулативно да профанира и да вулгаризира представите за *човекознание* или *българознание*, губейки и всяка научна стойност.

Точно това обстоятелство, че образът на Бай Ганьо е интерпретативно-тълкувателно диференциран, според горния модел и стратегическите доминанти на Дискурса, предполага многото взаимно изключващи се и противоположни възгледи за него. Г. Константинов долавя тази неустойчивост на образа в литературата за “Бай Ганьо” и го обвързва с *Паисиевския патос*. В качеството си на *най-жива и застрашителна реакция на Паисиевския патос* (по Г. Константинов) образът на Бай Ганьо е **антагонист** на Паисиевия *юрод*. Техните взаимовръзки затварят, без да изчерпват, един времево обширен културно-исторически цикъл, който може да се онагледява с двете крайни точки в движението на едно махало. У Г. Константинов те са отразени в двата му текста, разгледани в изследването – в сп. “Философски преглед” (1931) и в студията за Ал. Константинов в “Нова българска литература” (1943). Както Ив. Шишманов, така и той основава наблюденията си върху еволюционния възглед. Критикът пише: *не са малцина историците на литературата, които покрай еволюцията на мотивите, художествените форми и класификацията на образите осветляват чрез тях промените в обществата, по-точно, еволюцията в обществената психика... У нас такова обобщаващо художествено и културно-историческо значение се домогва да добие тъкмо Алековият бай Ганю* (по Г. Константинов). По-нататък критикът разграничава психологическата гледна точка от споменатите линии на всеки отделен дискурс, като изтъква важността на психологическата хомогенност на образа, за да бъде той рецептивно функционален. Видно е, че според Г. Константинов, той е твърде разпокъсан и разцентрован – *за да може бай Ганю да бъде преценен като национален или дори битов, съсловен, класов тип, за да бъде цялостен и психично вероятен като образ, той трябва да бъде завършен, преди всичко, като художествен тип, за да бъде цялостен и психично вероятен като образ* (подч. – Г. Константинов). С други думи, необходимо е, такова съчетание на отделните дискурси, което да ги конституира като структури на една цялостна фигурална система, разполагаща се във времето между Паисий и Щастливеца (и то спрямо образите в творения им), между социалните и битовите ѝ характеристики, между психологическите и типологическите ѝ параметри, между идейно-естетическите ѝ разновидности и нейната вътрешна етическа изразеност. Причината за такова “изискване” е, че *творбата на Алека се оформя като най-жива и застрашителна реакция на Паисиевския патос, на възродителската*

самонадеяност, и то в един момент, когато българинът е имал най-голяма нужда от насърчение, за да затвърди самочувствието си и да го направи фактор в строителството на своята модерна култура (по Г. Константинов). Възгледите на критика са изложени по такъв начин, че позволяват преценка от съвременна психо-аналитична гледна точка. Забележително е, че в условията на вековно подтисничество Паисиевата “История...” представлява като цяло оптимистичен акт, докато в условията на свобода, макар и още твърде кратка, Алековата творба по своето естество представлява акт, зареден с песимизъм. Чрез *юрота* произведението на Паисий фиксира специфичната **дефлация** на националното като ценност в колективната психика, а творбата на Щастливеца чрез героя му – неговата **инфлация**. Тук изследването посочва разликите между психичната дефлация (*юродът*) и психичната инфлация (*Бай Ганьо*). Дефлацията се изразява в минимализираното национално самосъзнание (онова, което в “гледницата” на Ив. Шишманов определихме като “национална неидентичност”), докато инфлацията намира израз в неговата хипертрофия, в обсебването му от героя на Ал. Константинов. Или: **упадъкът** (загубването на стойността) на националната идентичност с нейните структурни компоненти във визията за *юрота* у Паисий и **възходът** (свръх-стойността) ѝ в образа на Бай Ганьо у Ал. Константинов, при който нейните структурни компоненти са хипертрофирани. И в двата случая те са абнормни; и в двата случая и Паисий, и Алеко фиксират едно крайно състояние на националната идентичност, разделено на две противоположни критични фази и с произтичащите от тях характеро-творящи последици.

В хода на литературно-психологическите наблюдения е направен и психологически анализ на израза “тъмно робство”, използван от Г. Константинов, К. Петканов и още много автори. Това е чисто психологически поетизъм, отразяващ въздействието на чуждото подтисничество върху националната душевност. “Тъмността” е недвусмислен израз и на една специфична психична празнота, т. е., че в подчинения колективен дух не се случва (не се преживява) нищо, каквото се случва (се преживява) вън от него (или далеч в перифериите му), в свободния свят, което е важен фактор за изоставането (закъснялостта) на този дух. “Празнота” означава, че липсва съдържание, че няма нищо в определен обем, форма или кваликативен капацитет. Робството е **тъмно**, защото погледът не може да проникне

навътре и да добие познание, да бъде вътрешно съзнато и обглеждано състоянието на душевността; защото е **празно**, спрямо случващото се (протичащото) извън неговия периметър. Но *в човешката психика празно няма*. Затова “тъмността” отразява онези съдържания, които подтисничеството не допуска да стигнат до прага на съзнанието. Там с вековете те атрофират и/или се консервират (архаизират се), тъй като психо-енергетичните им източници са капсулирани, за да стигнат до съзнанието. Те се превръщат в **несъзнавани**, в **структурен слой на несъзнаваното** (най-вече на колективното несъзнавано), но остават латентни. Тези съдържания на колективното несъзнавано засягат цялата гама от екзистенции. Когато започва обратният процес на де-капсулация, несъзнаваните съдържания изплуват към прага на съзнанието. Така започва Възраждането и идва Освобождението, а **празнотата** тепърва се изпълва и приема формата на **други начала**, които поколенията наричат *нова история*. “Тъмността” обхваща не само високите и крайни идеалистични представи и съпротивителни *борчески* практики, но и ниските пластове на тривиалното и всекидневно *адаптивно* поведение, като при това те винаги се намират в интензивна взаимовръзка. Съдържанията и на съпротивата, и на адаптацията потъват в колективната памет и се наслояват в общите поведенчески екзистенциални модели на всекидневието както на борците, така и на обикновените хора. В студията си Г. Константинов ясно ги формулира като “отрицателни наслоявания”, но не се колебае да изтъкне тяхната изключително положителна стойност и пряката им свързаност със своите противоположни съдържания. *Някога байганювщината не само не е имало на кого да изглежда смешна и отрицателна, но е била и необходима. Една здрава нация, която дири начини на самосъхранение, се запазва цялостна чрез този опортюнистичен, нагаждащ се морал. Дохождат дни, когато този морал започва да изглежда смешен. И тъкмо това показва най-добре, че е бил временна проява, плод на преходни условия* (по Г. Константинов). Като уточним, че тези “преходни условия” продължават петстотин години, стигаме до чисто психологическото схващане на Г. Константинов за превръщането на нещата в собствените им противоположности – до процеса на **енантиодромия**. Дефинитивно казано, *енантиодромията* е този процес (категориално определен и като закон още от Хераклит), при който качествата на един обект се превръщат в негови недостатъци и обратно. В нашия случай процесът

засяга целия спектър от национални типологии – от високо идеалистичните и борческо героическите до ниско практическите и социално случайните, статистическите. Така се оформя поведенческият модел на Бай Ганьо. Нагласата му към външния свят в голяма степен съответства на модела от турското владичество, което вече го няма, и в качеството си на *психична инерция* се разполага в новите битийни форми и отношения, преструктурира се в движение. Дори когато героят е съзнаващ, старият поведенчески модел не може да бъде отстранен и заместен (а в най-оптимистичния случай – ограничен), тъй като е вътъкан в несъзнаваното и съзнанието регулативно се ситуира като негова диспозиция.

Четвъртата част на тази четвърта глава засяга текста на Г. Константинов в дискусията на сп. “Философски преглед” (“Бай Ганьо и характерологията на българина. Четири мнения”, 4/1931). Критикът по индиректен път разгръща визията на немския славист Г. Геземан за Бай Ганьо като биологичен тип. За Геземан Бай Ганьо е такъв, какъвто е, тъй като това му помага да се съхрани и оцелее през турско време. Този възглед е атакуван от Д. Михалчев, за когото между биологията и характерологията има непреодолими различия. Г. Константинов изгражда мост между тези две научни дисциплини, като разгръща възгледа на Геземан. Тук изследването посочва основанието, въз основа на което този мост между биологията и характерологията е функционален при прочита на героя. А именно, че науките изследват различните аспекти на съществуването и въз основа на това се обособяват в самостоятелни дисциплини от човешкото познание. Съществуването обаче не протича, според тяхната диференцираност, а комплексно. Главата завършва с анализ на критическата позиция на Г. Константинов както спрямо героя, така и спрямо творбата. В неговите интерпретации Ал. Константинов е повече моралист, отколкото художник. Тази преценка обаче не отклонява критика от верните му наблюдения върху творбата и героя, съществена част които изглеждат валидни и днес. Причината е, че той не следва идеологията на книгата, а се съобразява с динамичната и повратлива устойчивост на Бай Ганьо. Г. Константинов е един от малкото автори, които не се дистанцират и не се изолират от мрачния Алеков герой, а сами се поставят в потока на времето и изтъкват риска да се окажат в същото негово положение, ако не се опитат да го разберат и да го обективират.

Петата глава на изследването е озаглавена “Своенравието на архетипа” и се спира, преди всичко, на отделни образи и епизоди в произведението на Ал. Константинов. Разгледани са някои специфични особености в характера на разказващите, които разкриват близостта им с героя. Специално внимание е отделено на една от тези специфични черти, която обаче ги разграничава от него. Формулирана е като **смешност** на света пред очите на разказващите. За разлика от Бай Ганьо, за когото никъде няма нищо смешно, при тях *смешността* е житейско и душевно състояние – повече ангро, повече на подбив, повече и тако, и вако. *Смешността* на героя и на околния свят е характеристичният им **все-смях**, който се излива безпрепятствено и обилно от гърлата им и който е един вид *светопозиция*. Една взаимна зараза със смях и зевзеклък, поддържаща връзките им със света и общуването им. *Смешността* укрива празнините във вътрешния им свят и ги имунизира срещу изкусителността на Бай Ганьовите обществени набези и успехи – затова, макар за разиграват помежду си пиперливи зевзеклъци и политически сюжети, слушателите специално в *българската част* остават политически и социално *девствени, невинни, необременени, първично непорочни*. Централният обект на *смешността* е Алековият герой и това е така, защото е **колективна представа, архетип**, който обединява разказващите и който предизвиква писателя да изгради творбата си, главно въз основа на тази *колективна представа*. Това е и един от факторите, превръщащи Бай Ганьо в суб-литературен герой. Направен е примерен паралел с Гьотевия “Фауст” – произведение, което също е разгърнато върху спецификата на националния континуум и показващо, че художникът неминуемо е продукт на своето време; че той безусловно отговаря на потребностите на своето време, а не на своите строго лични цели. *Художникът не е човек със свободна воля, който преследва свои цели, а човек, който позволява на изкуството да постигне своите цели чрез него* (по Юнг). Вследствие на дълбоко протичащите тук психологически процеси и симбиозата им с външния свят работата на твореца *посреща духовната нужда на обществото, в което живее, и по тази причина неговата работа означава за него много повече от личната му съдба, независимо дали го съзнава или не* (по Юнг). Така “Бай Ганьо” се оказва много повече от литература – *суб-литература*. В заключение на тази глава изследването се съсредоточава върху родствените на Бай Ганьо персонажи – Марийка и племенниците му – и

върху превръщането му в **рупорен образ**, обслужващ позициите на Щастливеца. Не само образът на Марийка, но и на племенниците въвеждат Бай Ганьо в териториите на така наречения **семеен архетип**. Кръвното родство е в основата на най-големите и трайни (вечни) структури на живия свят и природата. С образа на Марийка *семеиният архетип* е уникално поляризиран – до несъвместимост между нея като сестра и него като брат. Не е случайно, че тя е **мъртва и хубава мома**, а той е **жив и грозен ерген**. Очевидно е, че с образа на Марийка авторът прави опит да противопостави на мрачния си герой една изчистена от сюжетната действителност и обвързаност *фигура-идея*, чиято платоническа красота да изглежда като контра-есенция на действителността въобще. Образът на Марийка изпълнява изключително важната роля да вертикализира фигурално архаичния символ на семейно-родова свързаност чрез противопоставянето на архетип, какъвто е образът на Бай Ганьо. Без Марийка той ще добие известна хомогенност като литературен герой, но значително ще ограничи обхвата си на архетип. Наред с това, несъмнено е, че образът на Марийка представя **анимата** на автора – тя е и посредникът-разделител между него и героя. Психологическата им връзка е осъществена чрез пренасяне, което е един инстинктивен процес, имащ винаги и отношение към творчеството. Самото сродяване на Марийка с Бай Ганьо е недвусмислен израз на това пренасяне. В психологически аспект контрастът Бай Ганьо-Марийка има изключително важната роля да изтъкне рязкото разграничение на автора от неговата сянка – Бай Ганьо; да спусне непреодолима преграда между тях. Сянката е толкова тъмна и натрапчива, че радикалното ѝ контрастиране е недостатъчно, затова е подсилено със *смъртта ѝ като сестра*. Без смъртта ѝ като сестра, несъвместимостта между нея и Бай Ганьо би била анемична и архетиповият характер на неговия образ не би бил така остро изразен. Добавката с образа на възлюбения ѝ и също мъртъв американец има авто-еротичен смисъл. Американецът е имперсоналният автор със склонност към живопис и хармония, който дори не може да бъде европеец – “американството” му само подчертава мащаба на тази остра, отвесна като планинската скала, от която се е случило падането на двамата, и непреодолима дистанция от *сянката*, от героя. Стойността на Марийка като лична анима на автора – като посредник-разделител и с неговата *лична сянка* – също не е достатъчна, затова авто-еротичният му жест е имплицитен в **смъртта** на американския художник. Както Марийка е неоспоримата **лична анима** на автора,

така Бай Ганьо е безусловната му **психична сянка** и това съвместяване на **грозната сянка с прекрасната анима** недвусмислено свидетелства както за драматичните духовни преобразувания в слоевете на след-освобожденското общество, така и за пренасянето ѝ като дълбока лична драма у Щастливеца, намерили израз в пространната специфика на “Бай Ганьо”: подчертано експресивната стилова картина на творбата; изключително екстровертираната ѝ персонажна система; неустойчивата ѝ жанрова постройка; композицията и отделните вътрешни контрасти; преходът от колективно разказвачество към индивидуално. Затова *сянката*, която персонално е винаги от същия пол на своя носител, е не само авторовата. Тя е колективната *сянка* на българското общество от онова време, в чиято екстровеертност неминуемо възниква една компенсаторна сянка и също така неизбежно се намира един писател, за да я понесе и опише. Щастливецът критически засяга мъжкостта и патриархалността, радикализиращата екстровеертност и симулативността на това общество, продължаващи повече от век след създаването на именитото произведение.

Екстровеертната персонажна система в “Бай Ганьо” е силно разколебана с образите на Марийка и Иваница Граматиков, но така също и с тези на *племенниците* на героя. В писма V и VI от “Из кореспонденцията на Бай Ганя Балкански” той е **вуйчо** на някой си Васил и **чичо** на някой си Стойчо. От зададената в произведението тенденция на социално обусловено нарастване на образа постепенно се обособява друга тенденция – на семейно-родовото му разгръщане, т. е., на вертикализиране на хоризонталното. Тая мобилност на архетиповия образ му позволява да се проявява в разгърнат вид както хоризонтално, така и вертикално, подяждайки хомогенността на персонажната система. Крайният израз на нейната неустойчивост е превръщането на образа на Бай Ганьо в *персонален рупор на автора*. Чрез него писателят “воюва” – от централен критически обект героят се трансформира във водещ разказа критикуващ субект. Този радикален завой засяга както *племенниците* като **фикционални** герои, така и историческите лица, представящи **действителността** – Др. Цанков, К. Величков и други. Бай Ганьо започва да изпълнява ролята не само на разказвач, но и на пишещ. До този момент той беше разказван, писан и говорен – сега **той** разказва, пише и говори. Вместо разказвачите, Бай Ганьо разказва и пише за *байганизмите* на други в пряк епистоларен диалог. Тази външна промяна се дължи на вътрешната динамика на архетипа. От

От един комплексен център на идейно-смеслова ситуираност той се премества в друг, което рефлектира в съществените жанрово-стилови изменения и в нови критически ракурси, едноличен обект на които е бил досега (с периферни, но симптоматични отклонения в образите на Бодков и Асланов). Формалната причина за тази промяна е авторът, но същностната е в динамичната природа на архетиповия образ. Той попада в различни форми на изява и затова се намесва във всички аспекти на произведението – стиловия, персонажния, сюжетния, жанровия, естетическия, идейно-смесловия.

Какво, всъщност, означава *превръщението* на Бай Ганьо от *централен критически обект в рупор* на автора?

Рупорният образ е посредник при авторовите критики, идеи и послания. Той стои между самия автор и обекта. Авторът се въплъщава в рупорния образ и възниква поле на идентичност между двамата. Респективно, Ал. Константинов се въплъщава в Бай Ганьо и това въплъщение съвсем не е едностранно. Образът получава част от “оръжията” на автора, но запазва и част от характеристиките си – той става *дуалистичен* и *релативен*. Писателят и неговият рупор са заедно от едната страна на “барикадата”. Архетиповият образ на Бай Ганьо разрушава границите между фикционалността и действителността – той ги свързва и показва колко условни могат да бъдат те и колко зависим може да бъде писателят. Той “снове” между собствените си представи и разказваните случки от действителността. Образът също “снове” между тези случки и представите на писателя. Архетипът може да има различно персонифицирани сегменти и по този начин да участва в също различните нива на разказване, на интерпретиране и на идентификация – *релативността* и *амбивалентността* му е също едно от неговите основни качества.

Последната **шеста глава** на изследването се спира на някои основни фактори в строежа на “Бай Ганьо” и имащи отношение към архетиповото естество на Алековия герой. Като основни са засегнати три от тях: *натуралистичността* на визията, *експресивността* на гóвора и *екстровеерността* на характерите в персонажната система. Те са важните доминанти в стила и изображението, които обуславят преимуществото на *графичността* над *живописността* в тях. В тези три фактора се проявяват и превръщанията на Алековия герой – на тях е посветена втората част на тази глава. Именно те насочват мисленето

за архетиповата дълбинност на образа на Бай Ганьо. Превръщанията са изключително важен митологичен мотив, поддържащ при това и другите мотиви, изграждащи тъканта на цялостния мит за “славния българин”.

Превръщението е трансцендентен преход-трансформация на архетиповия герой от ситуация в ситуация, от епоха в епоха, от дреха в дреха, който е по-скоро автономен, отколкото контролируем и наблюдаем. То съвсем не е алтернираща промяна на същността, тъй като на нея би съответствал съвсем различен архетипов образ (за тази цел авторът би трябвало да преобърне изобразително-стиловите си позиции). По този начин *превръщението* реализира (изразява) не друго, а **безсмъртието** на архетипа-герой, в което ситуацияте, епохите, дрехите, персонажиите само се променят и/или преминават, а техните присъствия се унаследяват и напластяват (запаметяват) като общ жизнен опит в несъзнаваното – като **възможности**, които при подобни или подходящи ситуации да го върнат отново в реалността; като **вероятности**, които при близки условия могат да го случат отново и да го изведат на повърхността. *Превръщението* е пряк резултантен израз на **трансценденцията** на архетиповия образ, произтичаща от неговото твърде важно качество – **нуминозността**. Поради това, за добро или зло, без *превръщения* не бихме имали нито “Бай Ганьо”, нито Бай Ганьо. Този превръщенчески характер на архетиповия образ е зададен превъзходно от Юнг и едно от универсалистичните му определения: *Архетиповете са системи на готовност за действие и в същото време образи и емоции... От една страна, те представляват много силен инстинктивен консерватизъм, а от друга страна, са най-ефективните възможни средства за адаптация* (по Юнг, подч. м. – Р. Ш.). Съчетанието на **консерватизъм** и **адаптация** съвместява две противоположни състояния, чието напрежение е иманентно заложено у всеки човек до дълбинното ниво на инстинктите и емоциите му. “Готовността за действие” пък, представлява **латентния интензитет** на това напрежение, при който субстантните съдържания на консервативността и адаптивността интерферират с променливи доминации. Този интензитет работи подпрагово (затова е латентен, скрит) и **никога** не е в нулева точка, тъй като стои в основата на **цялата жизнена енергия**. В критични и кризисни ситуации и промени той нараства и архетипът се проявява във видимия спектър на битието, откъдето може да бъде засечен и творчески изведен. Не че архетипът е

въобще незабележим и неиндикативен, но нарастването на напреженията концентрира в него много повече (психична) енергия, която допълнително го витализира и го извежда на преден план, поставяйки го в съвсем нови и динамични позиции, а оттам и в поплътни и изострени взаимовръзки. Ако не излезе на повърхността, това означава, че или ситуацията още не стигнала до нивото му на актуалност, или самият интензитет на интерференциите между консерватизма и адаптивността е капсулиран. От такава капсулираност “тръгва” (се ражда) образът на Бай Ганьо. Екстровертността му е типична за всяко раждане и сътворение. По-нататък митът за него, обаче, не продължава и не се “подрежда” в разказите на разказвачите, а във фазите, в които се проявява неговата архетипалност. Раждането-сътворение на Бай Ганьо се случва така, както се случва и при всяко раждане в живия свят, независимо от решаващия човешки фактор. То е последвано от задължителната екстроверсия, чрез която новороденият излиза сред света – с нагласи, насочени вън от себе си; към заобикалящото го, което поражда неговите първични поведенчески форми. Тръгването по Европа е акт, недвусмислено изразяващ тези екстровертни нагласи на първичния Бай Ганьо. Без това тръгване и пътуване, той би останал капсулиран в собствената си симптоматика, потъвайки в лоното на Каравеловите и Войниковите прототипи. Същото би станало, например, и с Арпакаша, ако би тръгнал към Европа, или с разказвача Илчо, ако би се наложило да се преоблича. Наред с преобличането, пътуването е израз на *диференциацията на съзнанието* и разделянето от колективната психика. Без тях, Бай Ганьо би останал дълбоко интегриран както с душевността на разказвачите и компаниите в България, така и със самия си създател – изобщо, би останал неразлично слят в колективността при всяко движение и действие на който и да било български колектив. Чрез разказването за Бай Ганьовото пътуване се извършва, от една страна, обединяване на колектива, а от друга, изтласкване на неприемливата, но иманентна представа за него, работеща в несъзнаваното на всекиго. Точно тази представа способства обединяването и води до консенсус между разказвачите. С това се осъществява един особен катарзис, чиято продължителност би могла да доведе до колективна хипертрофия на себе-представата за индивидуално-лична самоценност в обществото. *Творбата се оказва непрестанно способна да предизвиква един български катарзис* (по М. Неделчев) и тази непрестанност го

разграничава от античния катарзис. Той остава незавършен и митологически, като последователността на разказите и съответно, на изявите на героя, добива доминиращо психологически характер. Оформя се следния ред при изграждането на мита: **I. раждане-сътворение; II. екстроверсия** (към-в Европа); **III. интроверсия** (към-в България). Тези три фази в редовата последователност на изграждането на мита са разгледани пространно в изложението на тази част.

Натуралистичността на визията, в която е показан; *експресивността* на говора, с която е артикулиран; *екстровертността* на нагласите, с която е показан се дължат на синтагматизма, в който е вместен и разтегнат образът на Бай Ганьо.

Заключителната част на изследването “Бай Ганьо – мит и образ” проблематизира идеята за родното в един по-особен аспект. В нея не се търси обобщение на казаното в хода на изложението, а се отделя критическо внимание на съществуващата поляризация в прочита “автор-герой”. Макар да носи валидност, противопоставянето на тези две категории не е в интерес на разбирането на героя, който е по-близо до идеята за родното, отколкото неговия създател, който пък е един от най-уникалните случаи не само в българската, но и в европейската литература. За сравнителна база е предложена творбата на Сервантес “Дон Кихот де ла Манча”, което позволява равностойни за съпоставимост категории (“герой-герой”). По този начин е направено първото разграничение между идейностите и възникващите от тях идеологии. Второто разграничение се отнася до възникващия и тук идеологизъм, обезценяващ и омаловажаващ значението на сериозни фактори, стоящи в основата на образа на Дон Кихот. Макар че в произведението и днес звучи критическият присмех на писателя към празната идейност на рицарската литература и нейните герои, в него е представена идеална форма на баланс между символиките на съвсем различни, да не кажем “противоположни”, персонажи, показващи неможенето на единия герой без другия. Акцентите върху образа на Дон Кихот водят до тенденциозност, която обезценява характеристиките на неговия слуга (а не само оръженосец) Санчо Панса. И двата образа взаимно се допълват и са напълно равностойни като носители на важни, винаги конструктивни ценности. Казано по-общо, около героя на Сервантес се формира една идеология, противоречаща в много аспекти както на идейностите в романа, така и на очевидните, прозиращи и днес замисли в него (да не говорим за

сюжети и персонажи, за културно-исторически условия, а дори и за (обема), като не трябва да се пропуска и неговата посланическа мисия през вековете. Причината за този акцент върху именития роман на Сервантес е един особен детайл в рецепцията на “Бай Ганьо”, трупашц всевъзможна негация върху Алековия герой, която не съответства на даденото в произведението на Щастливеца или конструира един произволен преход от творението към характера на българина, към историята и времето, стоящи извън страниците му. Разкрити са много конструктивни и позитивни характеристики на Санчо Панса, без които образът на Дон Кихот е немислим. В контекста на “Бай Ганьо” са посочени някои страни от задочната полемика между М. Ралчев и Т. Жечев. Вероятно неприемайки въобще психологизма на М. Ралчев, Т. Жечев разкрива онзи дисбаланс, който критично разпуква (разделя) идеята за родното и я раздробява на множество едностранчиви идеологистични варианти. Като своеобразна алтернатива на полемиката е посочена статията на Вл. Василев в сп. “Златорог” “Алеко Константинов и идеята за родното”. С лаконичната си, но директна преценка той се предпазва от екскурси в другоезични литературни дестинации и настойчиво се придържа към безспорния етногенезис на Бай Ганьо, в чийто човешки континуум възникват и чезнат всички идеологистични заклинания, били те етически, социални, културни, индивидуални, исторически. За Вл. Василев Бай Ганьо е безспорна, дълбинна и поради това, необозрима част от националния дух, може би не най-добрата, но не и най-едностранната и самотна, нито най-голямата. Идеята за родното, и то вече не само според критика, не може да е пълноценна, без Алековия герой, а нейният търсач и откривател пък, не може да я намери из идеологистичните дебри на родното.