

# ВЪПРОСИ НА ТЕОРИЯТА

## ВЪЗПРИЯТИЕ ЗА ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЕ В ПОЕЗИЯТА НА ОМИР

БОГДАН БОГДАНОВ

Пространствено-временният усет не е вродена и неизменна човешка способност. Като всичко друго в съзнанието на човека той също е продукт на историческата практика. Идеален изразител на равнището на социално-производствения живот на определено общество, той е толкова по-реален, колкото по-високо е това равнище.

Съвременното пространствено-временно възприятие естествено значително изостава от възможностите, които предлагат научните понятия. Всекидневният усет за пространство и време е само навична формула — модел за кореспонденция с околния свят, която отговаря на степента на съвременната социалност. Като важна съставка на оценъчната дейност, съпровождаща всяко човешко действие, той е сърцевина именно на нормалното практическо съзнание.

Изцяло в този усет за пространство и време, за нас е особено трудно да осъзнаем неговата специфика. Съвременният човек си представя космоса безкраен и му се струва естествено да мисли пространството като разстилаща се във всички посоки продължителност, а времето като линейно невъзвратимо количество. Усетът за пространствена дълбочина поражда и идеята за бъдещето като временна перспектива.

Особено добре спецификата на нормалното пространствено-временно възприятие би могла да се усети в сравнение с отклоненията, които претърпява то в съзнанието на психически болния. В манийна фаза например, казва съвременната психопатология, болният потъва в едно нескончаемо настояще, а меланхоличният загубва усета

за триизмеримо пространство и плоскостното възприятие става основа на болестното му настроение. Днес шизофренията се обяснява като дълбока криза на ценностната способност на човека, която се корени преди всичко в болестното изменение на пространствено-временния усет.

Изкуството е също една форма на съзнание, в сравнение с която може да се усети естеството на нормалното възприятие на пространствено-временния комплекс. То често предлага очевидни случаи на отклонение от това, което се смята за норма. За разлика от болестните отклонения обаче те представляват сублимирана в художествена форма обществено-психологическа практика на определена човешка среда. Така например меланхолично схематичният свят на Кафка, сам по себе си болестно отклонение, изразява художествено миросгледа на експресионистичното поколение, което поради определени социални причини възприема света мрачно умозрително, безвременно, в пространствена и пуста. В подобни случаи отклонението става и форма на поведение, особена мироследна реакция.

Голямо предимство е, че феномените на съвременното изкуство ценим в сравнение с всекидневното съзнание, докато античното съзнание можем да изследваме само косвено по проявите му в произведенията на литературата. И като се има предвид колко малка част от цялото е това, което притежаваме, подобна задача става като че ли трудно изпълнима.

Към Омировото време все пак поради естеството на гръцкия епос може да се пристъпи с



по-малко скепсис. Епосът не стоял така далече от човека като елинистическата поезия или съвременната литература. Той бил обемно дело, най-важният духовен инструмент на онова общество, който изпълнявал сериозните функции на историята, философията и нравствената рефлексия. В този смисъл „Илиада“ и „Одисея“ продължават синкретичността на гръцката митология.

Интересно е, че в процеса на изучаването на особеностите на епическото съзнание науката най-трудно усетила пространствено-временния комплекс. Това се обяснява не само с трудността на проблема, но и с многопластовата противоречивост на епическата поезия. „Илиада“ и „Одисея“ обхващат като процес на създаване период от няколко века и отразяват няколко етапа на социално и творческо мислене. Затова в тях не бива да се търси една точно определена пространствена представа.

Ако започнем с идеята за космоса, то тя се изчерпва приблизително с една сфера — в средата

неподвижната плоска земя, обтечена от световната река, над нея медното небе и ефирът, материята, от която са създадени боговете, под земята царството на Хадес и още по-дълбоко тартара, обратното небе, подземният свят на боговете. Разбира се, този космически модел не може да се открие никъде цялостно описан, той се изгражда дедуктивно от общата представа за света като неподвижна хармония. Но безспорно Омировият човек мисли космоса ограничен и изпълнен с точно определени преминаващи една в друга същности. Още в общата му мисъл за пространството липсват нашите модерни идеи — безкрайността и единната субстанция. Макар и единен в организацията си, епичният космос е плуралистичен. Той не е философска концепция за света, а художествена структура, все още свързана с митичното минало. Сравнена с дискурсивната йерархична вселена на Данте, също крайна и митична по форма, представата за космоса у Омир е като че ли без център.

Поради превеса на конкретното над абстрактното усетът за пространство се проявява много по-силно, когато Омир се обръща към природата, тази качествена конкретност на пространството.

В митичното минало човекът не притежавал усет за природа, защото постоянно ѝ приписвал своя социален и психически свят. Подвижна и заплашваща, природата била символ за извънчовешкото, за наиндивидуалните сили, които човекът не можел да свърже диалектически със своето тясно битие. И пространството било за него просто стихия, неотделима от митичните сили, подвижност без измерения.

Омировият епос пази връзката с това древно възприятие. Най-честите природни описания в „Илиада“ и „Одисея“ са бурите, стихията на една трещяща подвижна пространственост. Омировото море често е тъмно, мъглисто, бушуващо, неопределен по размери плац на стихии на вятъра. В приказното приключение край Сцила и Харибда може би най-пълно е съединено човешкото неведение и пространствената стихия — всичко е движение, клокочене, изригване. Огромна човешка мъка, увековечена в образите на тератоморфичните фигури на отминало митично безпокойство, неопитност и неукрепнало пространствено възприятие, издигнато до красотата като че ли на една импресия. (Обективният митичен хаос прилича по нещо на субективния каприз на съвременния човек.)

Но у Омир има и друга природа — спокойна, светла и умиротворена. Казано без парадокс, тя е по Омирова. Почти винаги я откриваме във втората част на пространните епически сравнения, които дават мирен пандан на момент от военна сцена или на бурно движение — като другарите на Одисей, грабнати от Сцила, с размахани ръце и крака: странно, това дава повод да се припомни подскачането на рибка, току-що хванала се на въдицата. Не толкова капризно въображение, колкото превод на старата стихийност на езика на един нов пространствен опит. Диомед в „Илиада“ прилича на лъв, но Омир не спира дотук — на лъв, който дръзко скача в кошарата и леко ранен от овчаря, се разярява и издушава всички овци. Или Скамандър, възмутен от жестокостта на Ахил, който изпълва водите му с труповете на избитите троянци, излиза извън бреговете си и погва героя също както водата, която тича подир мотиката, когато градинарят прокарва вада в градината. В първата част на сравнението — стихийна митична природа, във втората — прекрасна очовечена пространственост, усета на един великован човек, за когото митичната стихия е вече само приказка и който поради естеството на своята мирна култура наблюдава приро-

дата, без да ѝ приписва свои качества, а в същото време е още неусложнен и може да наблюдава безметежно.

Що се отнася до конкретния смисъл на пространството като мерена обемна „дължина—ширина—височина“, Омир действително не притежава усет за него и не търси подобна правдоподобност. В прочутата гонитба на Хектор от Ахил около Троя кръговото движение е само повод да се маркират няколко места. Полето около града не притежава реална мярка, изпълнено с конкретни места, то е като че ли сбор от тях. Каменните чешми, край които минават Ахил и Хектор, също съществуват не сами за себе си, а поради функцията и качествата си. Качествеността е постоянно разгръщащо се в нови обстоятелства обстоятелство и никога определена мярка. Ако епическото ставане изисква да се наруши правдоподобие на реалния пространствен обем, това става без усилие. Затова е напълно възможно Приам и Хекуба да уговорят от градската стена Хектор да се прибере в града и Хектор да ги чуе въпреки разстоянието, също като в средновековна миниатюра, дето огромни по ръст хора стоят на малка крепостна стена, напълно плоскостно и условно, но винаги функционално към самото събитие.

Омир никъде не описва реалните размери на полето под Троя или на пристана в Итака. Те са толкова големи, колкото е необходимо, защото чистият обем винаги следва реалното съдържание. Тази представа за едно пространство-функция твърде слабо хармонира с идеята за статичната вселена-сфера. Ако бихме я обобщили до принцип, тя може би щеше да се приближи твърде много до някои съвременни научни понятия за пространството.

Като следствие на този усет за пространство-функция на определено съдържание или ставане Омир представя движението обикновено като мигновено преместване. Той рядко се интересува от самото придвижване. По законите на епическата поетика по-важна е целта му, особено пластическата статичност, това късно достижение на поетическото мислене, когато отделни части от прекрасния свят получават скулптурно съвършенство.

Особено пълно изявен е този превес на статичността над движението в срещата на Зевс и Тетида в първа песен на „Илиада“. Богинята буквално е пренесена от морската дълбина към Олимп. В движението между стихията на водата и ефира няма преходи. Подробностите се доизграждат във въображението. Нищо не е казано за летежа към Олимп, нито за връщането. Те са миг, началото и краят на статична-

Та сцена между седящия Зевс и приклепналата богиня. Точен смисъл на всяко движение на Тетида — обгърнати с лява ръка колене, десница под брадата. Двете фигури се сливат в прозрачната белота на Олимп. Щастлива потопеност в една висша материя. Тетида се притиска все по-плътно. Настоятелността на молбата е изразена с езика на тялото. После думите казват това, което пластиката не може да изрази. Отначало Зевс е абсолютно неподвижен. Той е като че ли самата вселена. Тя е минала път, тя е безпокойството на майчината обич. Зевс притежава спокойствието на плътната съдържателност. Той като че ли не чува и не усеща. Но допирът и думите събуждат движението. Богът се навъсва, после следват думите му. Когато се съгласява да причини зло на ахейците в угода на обидения Ахил и дава знак за добра воля само с незначително мръдване на тъмносините вежди и къдрица от тъмната божествена коса се спуска на челото, потреперва целият Олимп. Незначителното движение се материализира. Покой, движение, равно на катаклизъм, отново покой. Движението на Тетида прониква в покоя, стопява се в него, нарушава го до нов покой и в ново движение без бавене и отговор потъва в покоя на морската шир. Построена почти без подробности, тази сцена създава възприятие за обемно лъчащо пространство.

Временният усет естествено се поражда от пространствения. Той има по-абстрактно съдържание и затова по-точно изразява равнището на социалния опит на човека.

Първобитният различавал „добро“ и „лошо“ време, по-скоро качествено оцветени периоди. Колкото за човека на Омировата епоха, не можем да бъдем сигурни в каква степен бил способен да възприема историческото време и да осъзнава временното движение, но поетът Омир наистина е индиферентен към него. Хроносът не само не е божество, „баща на всички неща“, какъвто ще стане в лирическото време за Пиндар, той дори не е твърдо понятие. Неговото съдържание се изчерпва с някаква продължителност — обикновено голяма. Епическият човек усеща времето като отделен феномен само когато страда или чака, и то за да запълни някакъв вакуум.

Омир не се интересува от реалното време на събитията, които описва, и не търси временно правдоподобие. Той започва разказа едва в средата на десетата година на Троянската война, но представя първата от четирите предадени в поемата битки все едно, че това е наистина първото стълкновение между ахейци и троянци. Той е индиферентен спрямо неправдоподобие-

то на двубоя на Парис и Менелай, станал едва на десетата година, когато би било реално да се е случил в началото на войната.

Но неправдоподобие то се оправдава от претреса на вътрешното разказно време, от функционалността на отделните епизоди в самото следване на събитията, това че композиционният ред на епическата поема не зависи от външна реална последователност.

Законът за хронологическата несъвместимост, открит в края на миналия век от руския филолог Ф. Зелински, обясни особеността на епическото възприятие и на Омировата композиционна свобода. Преди всичко стана ясно, че Омир не може да мисли и да представя успоредни събития. Съответно на плоскостния стил на изображение, общ за гръцкото изкуство в началото на първото хилядолетие пр. н. е., той винаги описва като следващи едно след друго събитията, които реално се осъществяват успоредно.

Класически пример дават началните песни на „Одисея“. Събрани на съвет, боговете взимат решение Атина да отиде в Итака и да подбуди Телемах да се отправи на път по дирите на баща си, а Хермес да отнесе поръка за Калипсо да освободи от плен Одисей. Поемата започва с решението за тия две стимулни действия. Но в първите четири песни се разказва само как Атина извършва своето посредничество и после как Телемах търси баща си в Пилос и Спарта. В началото на пета песен отново се представя Олимпийският съвет и едва тогава Зевс праща Хермес при Калипсо, след което следват и събитията на Одисеевото връщане в Итака. В това време историята на Телемах спира в едно пребиваване, към което Омир и епическият слушател не проявяват интерес. Съветът на боговете се повтаря въпреки неправдоподобие то, за да се спази линейният ред на второто успоредно действие. Епическата композиция го изисква и следователно то има своето разказно правдоподобие.

Често дори функционалността на отделен елемент засяга реалното временно правдоподобие. В началото на първа песен боговете са далече от Олимп. на гости в страната на етиопците. Като че ли забравил това, след малко в свадата между Ахил и Агамемнон Омир казва, че Атина слиза от Олимп, за да умири прекомерния гняв на Ахил. Очевидно, ако се намира при етиопците, тя не би могла да бъде на Олимп. Подобни противоречия давали основания на филолозите от аналитичното направление в тълкуването на епоса да виждат в „Илиада“ и „Одисея“ обикновен сбор от народни песни. Всъщност подобни противоречия намират обяснението си в спе-



цификата на епическата композиционна техника, в отворената структура на творба, предназначена за слушане и значителна именно защото не търсела релация с определена действителност.

Денят е най-осезателното временно ограничение в епоса. Но и той не притежава своя неутрална дължина. Обема му определят събитията. Отделни дни са нереално претоварени със събития, други прекалено къси. Числовите означения дванадесет, девет или десет дни не означават нищо друго освен „дълго време“, също като измислените пародийно натоварени числови величини в „Гаргантюа и Пантагрюел“ на Рабле. Количеството на времето не зависи от броя на дните — дванадесет дена и един ден могат да означават едно и също количество. Когато Зевс се разгневил и запокитил от Олимп Хефест, той летял цял ден и чак вечерта паднал на остров Лемнос. „Цял ден“ в случая подчертава ужаса на падането, защото е необходимо. Иначе Тетида изминава разстоянието от морето до Олимп мигновено, защото не е необходимо да се бави.

Но „ден“ в езика на Омир означава нещо по-качествено и по-определено от нашата съвременна дума. В зависимост от случая денят е робски, скръбен или свободен. Когато измерва жребия на Ахил и Хектор във везните си, Зевс вижда, че пада „ден смъртен за Хектор“. Само по себе си означаващо конкретно ограничено време, понятието ден става още по-конкретно в плътната връзка със събитията, които го разтварят в определено качество.

Трудността на тълкуването започва с амбицията да се отдели точно старото митично (винаги качествено) време-период и раждащата се в епоса поезия. В каква степен „ден смъртен“ е реално мислено съдържание и в каква поетическа фигура? Но именно това колебание между сериозно митично съдържание и свободна образност придава на Омировата поезия особена органична сила и динамика.

Динамично, т. е. двойствено, трябва да разбираме и пространствено-временното възприятие в епоса. То е архаично, следователно отнасящо се не само за поезията, но и за човека на Омировата епоха. В същото време то представлява художествена концепция, нещо идеално, присъщо само на поетиката, твърде странен романтичен модел за безвременно и празнично виждане на света в едно общество, което намирало в митичните усети формите на художественото си мислене. В тази перспектива може да се осъзнае какъв е механизъмът на културната традиция, как миналото се превръща във форма и художествена структура на настоящето.