

Теодор Траянов всред българския символизъм

Съставител-редактор
Бисера Дакова

На 20 юни 2022 г. в Института за славистика, Университет Виена, се състоя Кръгла маса „Теодор Траянов сред българския символизъм / Teodor Trajanov inmitten des bulgarischen Symbolismus“. В този малък форум, проведен на границата между пандемията и „нормалното време“, се включиха видни изследователи на модернизма в българската литература: Михаил Неделчев, Иван Младенов, Елка Димитрова, Пламен Антов, Борис Минков, забележителният познавач на живота и творчеството на Теодор Траянов от периода *Млада Виена* Младен Влашки, както и изследователи с по-различен профил и научни интереси като Мариета Иванова-Гиргинова, Елка Трайкова, Александра Антонова, Мария Огойска, Вера Радева.

В този случай не ставаше дума за поредния юбилей на виден автор. Ентузиазмът около организирането на форума се дължеше най-вече на дългогодишните ми занимания с творчеството на Теодор Траянов, а също и на шанса да пребивавам в града на неговата младост и поетическо съзряване – в един значим европейски топос и съкровено място за поета (скоро би трябвало да се появи и паметна плоча на един от многото негови адреси, указваща присъствието му в някогашната имперска столица).

Дискусиите от Кръглата маса подложиха на изпитание привидно познатото, застинало в устойчива парадигма творчество на поета. До каква степен то принадлежи на българския символизъм (термин, концепт, обозначение, което, от своя страна, все по-условно се употребява в литературоведския дискурс през последните години)? Не остава ли Траянов все така хладно непристъпен и чуждоземен, един не-свой автор, въпреки гръмка заявената *българска* тема в неговите последни книги (в действителност преработки на ранната му поезия)? Афишът, специално изготвен за Кръглата маса, сякаш предопредели насоката на обсъждания около фигурата на Теодор Траянов. Във винетката, създадена от художника Борис Денев за корицата на сп. „Хиперион“ – раждането на Афродита из морската пяна, – бе вграден портрет на поета от неговите по-късни, „български“ години – известният стандартно-официозен образ на Траянов, донякъде безизразен, със затаена болезнена меланхолия в погледа.

Дали Траянов може да бъде обявен за централна фигура в това късно формиране, познато под името Хиперионово братство, заради което ще пожертвува своята ранна декадентска поетика, изградена в красековна Виена, заменяйки я със стерилен, мажорно изстъплен, витален символизъм, където е явен уклонът по героично-мъжественото – важен аргумент за Иван Младенов да формулира своята ключова теза за *новоро-*

мантика Траянов (кн. „Теодор Траянов в развитието на българския символизъм“, 1997)? Не е ли еманципиран още от самото начало със своите естетически възгледи и със своя поетически език на „един български Демел, без период на ученичество“ (Кирил Христов), както успява да убеди текстът на Младен Влашки – сам по себе си прецизна реконструкция на *виенския* период на Траянов, базирана на архивно проучени факти и на непознатата епистолярна на поета, откъдето изникват и биват прояснявани важни успоредявания в неговите живот и творчество? Според Мл. Влашки („Теодор Траянов във Виена. Началата на една нова българска поезия“) Траянов не просто се формира като поет в *Млада Виена*, не само е споменаван в тогавашната виенска преса като водещ български модернист, а със своите рецензии за знакови културни събития той дори се надпоставя в интерпретативните си визии спрямо модернизма на *Млада Виена*, т. е. в известен смисъл е еманципиран и от процесите в този културен живот. Тезата за еманципирането на Траянов спрямо обкръжаващия го културен/поетологически контекст се откроява ясно и в студията на Пламен Антов „Музикалният принцип: Траянов–Яворов, Траянов–Лилиев, или краят на българския символизъм като отложеност в езика“. Тук Траянов е видян ако не като епигон, то поне като включен в обсега на мощното влияние на Яворовия сецесионен *език*–„Безсъници“, влияние, от което той упорито се освобождава, изграждайки собствен тип непесенна музикалност, която противостои на мелодичната, „топла“ песенност на Николай Лилиев.¹

Достигането до монолитен, декламативен поетически език у Траянов, видимо най-вече в антологията „Освободеният човек“ (1929), в „Пантеон“ (1934) и в „Земя и дух“ (1941), е именно онази ожесточена разправа със себе си, изличаването на предишните декадентско-краевековни наслоения, на „виенската“ атмосфера, което в статията „Траяновите озаглавявания – контексти на себезаличаването и на себесътворяването“ се опитвам да проследя през промените в неговите заглавия. Емблематичните Траянови наслови възникват едва през 20-те години – те също се явяват продукт на себестилизиране в духа на неоромантизма, често пъти са измамно спонтанни символи, но във всички случаи става дума за ретроспективни нанасяния върху собственото творчество, окръглящи характерната *моностилистика* на Траянов, в която предишният, семантично иновативен поетически речник бива округняван в свърхобобщаващи и десемантизирани лексеми от рода на „шemet“, „искрометен“, „възлизам“,

¹ Малко известен факт е, че именно Лилиев съдейства за подбора на стотте стихотворения в антологията „Освободеният човек“ (1929), че той е коректорът на второто издание на „Български балади“ – „Земя и дух“ (1941). Един „небивал коректор“, както с признателност го нарича Траянов, който „с него сверяваше съмненията си в тънкостта на някои изрази и съзвучия“ (БАЛАБАНОВА, В. *Теодор Траянов*. Литературна анкета. София: Наука и изкуство, 1980, с. 53–54). Въобще това късно сътрудничество между двамата поети е израз на надмогнатата враждебност помежду им, както и силен аргумент срещу устойчивата опозиция *траяновско–лилиевско* в литературознанието.

„яроост(ен)“ – повод да се мисли, че езикът на Траянов е най-малко отворен за пряка, разпознаваема „изповедност“ в българския символизъм (Пл. Антов), или да се схваща като характерния изказ на „този тежък, плътно заемащ поетическото пространство новоромантик“ (Е. Димитрова). Това обаче е поетическият език, с който Траянов окончателно се налага в българската поезия, т. нар. „траяновски стих“, станал нарицателен, от който могат да се изведат не продължителни, а аналогични фигури на поета, както е демонстрирано в умело проведен типологичен паралел на Е. Димитрова „История за двама рицари: Теодор Траянов и Иван Пейчев“, паралел, който не опровергава самотничеството на Траянов, а тъкмо напротив – обосновава самотничеството на Иван Пейчев.

Именно плътният, устремно-декламативен език на Траянов ще бъде необратимо канонизиран и, без наличие на академично издание на целокупното му творчество, поетът остава – с всевъзможните промени и преломявания на своята поетика – непознат на читателите, респ. на своите изследователи. Познати са предимно окончателните версии на неговите ранни текстове – те са тълкувани, те са влезли в културно обращение, те са успоредявани с творби на другите български символисти. Тоест борави се единствено с Траяновия език-„маска“, ако трябва да се позова на едно опасение на критика Васил Пундев, изречено през 1929 г.: „Тоя патос е опасен, защото може да се превърне в трайна и неинтересна маска, зад която няма лице“². В този смисъл статията на Ал. Антонова „Жрец без храм, пътник пред много пътища, пилигрим без религия“ внася много важен нюанс относно рецепцията на Траяновата поезия от един проникновен критик, който съди за Траяновата поезия обективно и неапологетично, като част от процесите на „модерната българска лирика“.

И именно затова радва всяко завръщане към ранния журналистически формат на Траяновата поезия, или поне към автентичните му книги, както е в текста на Вера Радева „Към проблема за смъртта като символ в поезията на Теодор Траянов“, прочит, който изцяло се базира на автоантологията „Освободеният човек“ от 1929 г. Единствено в завръщането към заличения и забравен Траянов би могло да се проследи как се създава неговият небιοграфичен, неперсонален език, как е изтривано интимното, диалогичното и се достига до призивно-безизразното „ние“; как скандалното стихотворение „Демон“ (1905) – садомазохистична творба – постепенно, чрез две редакции, от 1909 и от 1929 г., изгубва своята шокова натуралистичност, превръщайки се в „нормален“ текст, с обезтелесени, мраморно изваяни фигури, които са изведени от зоната на еротичното в тази на трансцендентното.

В тази връзка бих искала да приключа своето въведение към публикуваните статии с наблюдение над едно значещо преломяване (текстово преиначаване) в последната редакция на стихотворението „Прощавай“

² ПУНДЕВ, В. *Днешната българска лирика*. София: Иван Методиев и синове, 1929, с. 56.

(1929), което е отправна точка за твърденията в доклада на М. Неделчев „Персоналистическият символизъм на Теодор Траянов“. Всичко в тази творба изглежда безусловно, чрез мотива *власт/подчинение* героичният лирически Аз изтъква своята покоряваща сила спрямо любимата:

*Аз пазя друга радост съкровена,
ликува споменът за власт и грях,
лежеше ти, пантера укротена,
блестеше бисер в твоя детски страх.*

(кн. „Освободеният човек“, 1929, с. 20)

Късният текст на Траянов като че ли не притежава своя по-ранна първооснова, създава се впечатление за изцяло нова творба, написана през 20-те години. И все пак стихотворението съдържа и един специфично съкровен детайл – „пантера укротена“; „бисер в твоя детски страх“. Последните два стиха от цитираната строфа са всъщност силно модифицирани, с рязко изместена семантика, на следното заличено място от една привидно природна импресия от 1907 г. – именно мнимо природна, защото е изпълнена със силно субективни, чувствени елементи:

*Простира пипала разкъсан мрак,
нощта застенва в смъртни му пригръдки;
на страст, родена в злоба, сетни глътки
горат в загадката на ново щастъе...
А рей се негде непрестанен грак.*

[.....]

*Лежи пред нозе ни призрак стихнат,
живот през сън, пантера укротена...
И бисер бляска в твоя детски смях.*

(из „Над саркофага на пролетта“, 1907³)

Почти автоматичната замяна на „смях“ със „страх“ е сякаш онова „архитектоническо“ попълване на поредното празно място, за което споменава Траянов в своя послеслов към „Освободеният човек“ (1929) – внезапна и решителна замяна на безметежността с принуда и страхопочит. Едно „*ти*“ е било неочаквано заговорено и в ранната импресия („*Защо скърбиш? Ще цъфнат пак цветя, / пред твоя блясък тих ще се поклонят...*“). Едно „*ти*“, много по-близо на Аза, утешавано с непресторена сърдечност, напълно различно от покорното „*ти*“ в късния текст, където изрично са дефинирани ролите „властител“ и „подвластен“. Отстранено обаче е най-вече яркото сентенциозно откровение, в което е стаен духът на краевековието – животът да бъде мислен като притихване, сън, хипнотичен унес.

Бисера Дакова

³ Наш живот, II, 1906–1907, кн. 6-7, с. 34, 35.