

ЙОРДАН ЙОВКОВ И ИВО АНДРИЧ

Светла Димитрова

Тази статия е опит да се приложи сравнителният метод за изследване творчеството на Йовков и Андрич, за да се открият и обяснят някои сходни черти на художествените им системи. Но съществува ли близост и въобще съпоставими ли са оригиналните художествени светове на двамата изтъкнати майстори на словото, които достигнаха неповторени (и неповторими) върхове в развитието на българската и сърбохърватската литература и чиито имена респектират литературните историци? За да се мотивира тяхното сравняване, едва ли е достатъчно да се отбележи, че те са литературни връстници (макар че името на Андрич се свързва с периода след Втората световна война, почти всички негови новели са създадени в периода между двете войни), че са писатели-реалисти, майстори на кратките белетристични форми. Значително по-съществено основание е фактът, че Йовков и Андрич са творци от две национални литератури, които се включват в три различни нива на общност: от една страна — в зоналния цикъл на балканските литератури, от друга — в родствения цикъл на славянските литератури и, от трета — в рамките на европейското словесно изкуство.

Още преди представянето на първия сборник преведени на български език разкази на Андрич авторът на рецензията Стойко Божков сравнява югославския белетрист с Йовков.¹ Оттогава в продължение на 40 години изтъкнати български литературоведи отбелязват едни или други сходства в творческите светове на Йовков и Андрич. Интересно е, че двама литературоведи независимо един от друг ги сравняват поотделно с Лев Толстой,²⁻³ а в една студия на П. Зарев за Йовков единствените писатели, с които е сравнен нашият разказвач, са отново Андрич и Л. Толстой.⁴ Към историята на съпоставянето Йовков — Андрич би могло да се добави признанието на югославския новелист, че се е учил от майстора на българския разказ, отбелязано от С. Султанов („Йовков и неговият свят“), П. Зарев (в цитираната студия) и в по-общ смисъл — като висока оценка на Андрич за Йовковото творчество — от Св. Игов (в предговора му към „Прокълнатият двор“).

Признанието на Нобеловия лауреат придобива своето действително значение в съпоставяне с друго негово изказване: „Никак не вярвам в решаващи влияния. Човек расте, развива се, чете, рисува, пише, композира, едно го привлича повече, друго — по-малко, на едно се предава целият, на друго се противопоставя съзна-

¹ Вестник на жената, г. XVIII, бр. 760, 8 февр. 1939, с. 2.

² А. А н ч е в. Духовното родство между Лев Толстой и Йордан Йовков. — Лит. мисъл, 1970, кн. 5.

³ R. Escarpit. Un Tolstoï Yougoslave: Ivo Andritch. Le Monde, 1956, 16 — 17. XII. p. 7.

⁴ П. З а р е в. Избрани произведения. Т. I. С., 1971, с. 368, 377, 414 и 417.

телно или несъзнателно.“⁵ В това изказване, показателно за творческото самосъзнание на Андрич, се съдържа указание за отправната точка на неговия изследовател: приемането на определено влияние е възможно, ако съществува вътрешно родство между повлияната и влияещата творческа система, ако съществува близост между идейно-естетическите и формално-художествените търсения на двамата художници, като при това всеки от тях следва вътрешната логика на творческото си развитие. Приемайки за изходна позиция становището: „типологическите аналогии се явяват предпоставка за появата на взаимовръзки, стимулират взаимодействията“⁶, следва да се потърсят ония общи тенденции в творческото развитие на двамата самобитни писатели, ония сходни черти на естетическото им съзнание, които са били предпоставка за литературното влияние на Йовков върху Андрич.

* * *

Прочутото есе на Андрич „Разговор с Гоя“ по-добре от всички провокирани или случайно изпуснати признания разкрива възгледите на своя автор за изкуството, за неговия творец и за тяхното отношение към действителността. „За Андрич Гоя очевидно е нещо повече и нещо по-друго от любим художник. Него той е избрал, за да ни въведе в личния си творчески мир.“⁷

Възгледът на Андрич за проблема, който в случая ни интересува: идеята като неотменима съставна част на художествения образ се разкрива в по-общ смисъл в монолога на Гоя: „... това, пред което човек не може да не се спре и пред което остава в свещено недоумение и безмълвна почит, това е светът на мисълта. Защото светът на мисълта е единствената реалност в този водовъртеж от видения и призрания, който се нарича реален свят. И ако не съществуваше мисълта, моята мисъл, която осъществява и поддържа образа, който работя, всичко щеше да се срути в нищетата, от която е дошло, по-нищожно от изсъхналата, паднала боя и от платното, което не изобразява нищо.“

Признанията на Йовков, че сяда да пише след дълго обмисляне и подробна предварителна подготовка, че всеки негов разказ се ражда след няколко мислени и писмени варианта и става толкова по-съвършен, колкото „в общ ефект“ се постига „едно единство, една хармония“,⁸ разкриват една съществена черта от творческия процес у Йовков, която сочи не само хармонията между труд и вдъхновение, мисъл и въображение, но и упорита работа за постигане единството на идеята и нейното изразяване.

Отношението идея — образ е в тясна връзка с друг важен белег за типа естетическо съзнание: отношенията изкуство — живот, художник — общество. В спора Гоя — Паоло Андрич продължава спора на Аристотел с неговия учител Платон, противопоставяйки двете основни концепции за отношението жизнена — художествена реалност, създадени като противоположни „решения“ на основния за класическата естетика проблем: диалектичното противоречие в художественото произведение, изначалната му двойственост на завършеност и незавършеност, автономност и неавтономност.⁹ Гоя (Андрич) отхвърля възгледа на Паоло за демоничното начало на изкуството като „подражание на подражанието“ на трансцен-

⁵ „Из отговора на Иво Андрич на въпроса: Кой е имал решаващо влияние върху Вас и защо?“, прилож. към Иво Андрич. Прокълнатият двор. С., 1976, II изд., с. 134.

⁶ Г. Димов. За цялостни и разностранни сравнително-исторически изследвания на литературни явления и процеси. — Лит. мисъл, 1972, кн. 6, с. 57.

⁷ Б. Ничев. Предговор към Иво Андрич. Новели. С., 1976, с. 8.

⁸ Вж. С. п. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960; И. Павлова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1975, с. 101.

⁹ Вж. Ю. Давидов. Диалектика произведения искусства (От Платона до „новых левых“). — Вопросы литературы, 1972, № 5.

денталната Идея, утвърждава съществуването на „една единствена реалност“ с вечни приливи и отливи, които ние само отчасти познаваме, но които безсъмнено имат все едни и същи закони. Да се улови „връзката между всичко в живота“, да се открие какъв е смисълът на тези промени, какъв е този план, по който се осъществяват промените и каква е тяхната цел — в това Гоя вижда призванието си като художник и мислител. Аналогичен е смисълът на едно Йовково изказване пред Сп. Казанджиев в разговор за градската тематика в българската литература през 20-те и 30-те години на XX в.: „Според мен всичко и винаги може да бъде обект на изкуството. Може би само неуталоженото или, както казваш ти, невъплотеното в живота да изисква по-голям майстор.“¹⁰

Отделните изказвания на Йовков по различен повод не представят цялостно изложение на възгледите му за същността и ролята на изкуството, но в разказите „Песента на козелетата“ и „Свирач на флейта“ се разкриват съществени аналогии с възгледите на Андрич, изложени в „Разговор с Гоя“ и „Аска и вълкът“.

Безусловното приемане на изкуството като отражение на процесите в реалната действителност (общество и природа) — това общо за двамата писатели схващане се е формирало като последица от най-съществената близост на художествените им светове: демократичната основа на тяхното творчество. В историята на своите национални литератури Йовков и Андрич остават преди всичко като писатели, приобщили своя народ към общочовешките естетически и нравствени ценности чрез пределно разкриване особеностите и възможностите на регионалното. Йовков и Андрич се приобщили към световната литература точно с тези свои творби, в които постигат духа на националното чрез регионалното (Босна за Андрич, Жеравна и Добруджа за Йовков).¹¹

Тази най-съществена обща черта е отбелязана вече от П. Зарев в споменатата студия за Йовков и тъй като в нея се отразяват главни тенденции в развитието на двете балкански литератури, необходимо е да се проследи тяхната реализация в художествената практика на разглежданите писатели. Преди това искам да отбележа как възгледът за демократичността като критерий за нравствеността на твореца и за общозначимостта на изкуството се възплъщава в „Песента на козелетата“ и „Разговор с Гоя“. Показателно е, че Андрич въвежда героя си с думите: „Да, господине, простата и сиромашка среда е сцена за чудеса и велики дела. Храмове и дворци с цялото си величие и красота са само догаряне и прецъфтяване на онова, което е изникнало или пламнало в простотата и сиромашията. В простотата е зародишът на бъдещето, а в красотата и блясъка — неизменният признак на залез и смърт. Но хората имат еднаква нужда и от блясък, и от простота. Това са двете лица на живота. . . . Аз лично със сърцето си винаги съм бил на страната на простотата, на страната на свободния дълбок живот, лишен от блясък и форми. . . . Такъв съм аз, такава е и Арагона, от която съм изникнал.“

Двигател на действието в „Песента на козелетата“ е решението на Сали Яшар „да направи някакво голямо благодеяние, което да засегне повече хора, да надживее много поколения“, а с развитието на действието се мотивира и проследява изпълнението на това решение. Гоя осмисля своята приобщеност към родната Арагона — нещо, което е възможно при едно завършено творческо самосъзнание. Подобно приобщаване след дистанциране от народа не е присъщо на Сали Яшар — героя-двойник на Йовков.¹² Гоя осъзнава едновременно своята приобщеност, но и своята обособеност на художник от народа: „... художникът е „съмнително лице“, маскиран човек в сумрака, пътник с фалшив паспорт. С „прокълнатата мъка“ и „несравнимата прелест“ на своето призвание“ да създаде формите на някаква друга природа, художникът е „извън законите“, отцепник във вис-

¹⁰ Сп. Казанджиев. Цит. съч., с. 38—39.

¹¹ Вж. Т. Жечев. Иво Андрич и краят на един призрак. — В: Идеи на прозата. С., 1967.

¹² С. Султанов. Йовков и неговият свят. С., 1971, с. 9.

ния смисъл на думата. . . " Ако на Йовковите герои-творци — Сали Яшар и Иван Великин — не е присъщо самосъзнанието за обособеност, то именно народът е този, който чувства тяхната изключителност, необикновеност: „Такъв един. . . не е чист чилик. . . То не е човек — божа кравица. Ама там е работата, вътре има нещо. Вътре чиликът е друг. . . Не, тоз чилик не е чист, аз ви казвам“ („Свиращ на флейта“). Представата за обособеността на твореца-художник е твърде различна от идеята за богоизбраничеството. Това, което отделя художника от другите хора, е неговата способност да преодолее границата между видимото и същностното, да постигне познанието за човека и света, за обществото и природата, но и умението му да овладее тяхното изразяване така, че да създаде един нов свят, нова реалност на зрими същности. Именно този смисъл намирам в противопоставянето на „света на мисълта“, свят, създаден от художника като „единствена реалност“ — на „този водовъртеж от видения и призраци, който се нарича реален свят“. И още нещо — в цитирания откъс от есето на Андрич „Разговор с Гоя“ се изразява идеята за изкуството като средство за откриване, пресъздаване, съхраняване и пренасяне на общозначимите човешки ценности през времето и пространството. Неслучайно тази идея се ражда като заключение на преходните мисли на Гоя за постигнатото от него познание на природните и обществените закони и за осъзнаването на бързата преходност на отделния човешки живот, съпоставен с непрекъснатото — без начало и без край — развитие на света. Именно динамиката на живота е силата, която предизвиква „този непреодолим и ненаситен стремеж от мрака на небитието или от тъмнината, която представлява тази връзка между всичко в живота. . . да откъсваш частица по частица от живота и мечтите на човека и да ги оформяш и утвърждаваш „завинаги“ с една чуплива среда върху преходната хартия“.

Вътрешното родство между героите-двойници на Йовков и Андрич е в осмислянето на творчеството като жизнена съдба. И двамата се реализират като творчески личности в процеса на откриване и сътворяване, на познание и създаване, но посоките на развитието им са различни: Сали Яшар тръгва от търсенето смисъла на своя живот и го постига след откриване на истината за човешките отношения и ценностите на живота: творчеството, красотата и любовта между хората; Гоя тръгва от търсенето на природните и обществените закономерности и едва тогава намира себе си — своето призвание на художник именно в познанието на тия закони и във фиксирането им „завинаги“ с една чуплива креда върху преходната хартия. Единият творец (Сали Яшар) търси смисъла на човешкия живот, същността на човека и „диалектиката“ на човешката душа, а другият — да разкрие смисъла на промените в света, същността на тези промени, диалектиката на обстоятелствата. Единият се стреми да промени живота си, а другият — да осмисли станалите вече промени. Единият приема личното усилие като достатъчно условие за промяната, а другият смята, че то „не означава много и нищо не може да направи“.

Показателно е, че Йовков и Андрич се самоизразяват в герои с чужд национален характер — турския „занаятчия“ и испанския художник. В тяхното съпоставяне търся не толкова съотнасянето на европейския Изток и Запад, колкото съпоставянето на западноевропейския и руския класически реализъм, чиито традиции отекват в творчеството на двамата балкански разказвачи.

И при двата типа реализъм смислово и формообразуващо ядро на произведенията е конфликтът личност — общество, но смисълът и целите на това противопоставяне са различни. Най-съществените отлики, които имат значение в случая, са следните:

В произведенията на западноевропейските критически реалисти от XIX в. героят се въвежда с неоформен характер и в рамките на литературното време се проследява формирането му от социалната среда и нейните закони. Развитието на

характера е един непрекъснат процес на привличане и отблъскване, в който героят (а с него — и читателят) постепенно познава системата обществени отношения и се приспособява към нея. Съществува само един нравствен критерий — моралът на обществото, който формира и морала на личността. В този смисъл нравствените категории са константни величини.¹³ След романтичните критическите реалисти осмислят завършените вече промени в обществото (установяването на капиталистическите обществени отношения). Да се характеризират тези промени и да се открият техните закономерности и смисъл — това е главната посока на творческите търсения на западноевропейските реалисти през този период. Осъзнава се неумолимостта на обществените закони. Решението на проблема за човешката свобода фактически е предопределено.

В произведенията на руските класически реалисти от втората половина на XIX в. конфликтът личност — общество се представя като противопоставяне на духовния потенциал на личността и невъзможността той да се реализира в системата на полуфеодални — полукапиталистически отношения. Развитието на характера е непрекъснат процес на отблъскване, в който личността търси своята реализация чрез противопоставянето си на системата обществени отношения. Съществуват два нравствени критерия — на обществото (с неговата конкретно-историческа характеристика) и на личността (чиято нравствено-оценъчна система се определя в зависимост от възгледите на писателя). Двата морала се противопоставят като взаимно изключващи се. В рамките на литературното време се утвърждава общочовешката ценност на единия от тях. В този смисъл нравствените категории тук са проблемни величини.¹⁴ Да се обхване широкият диапазон на духовния потенциал на личността, да се изследват загадките на човешката душа, да се очертаят границите на личната свобода, за да се открие смисълът на човешкия живот и неговото предназначение — това е главната насока на творческите търсения в руската класическа литература.

В творчеството на Йовков и Андрич традициите на двата типа реализъм се сближават (при Андрич — с превес на първия, а при Йовков — на втория тип) на основата на общата за двете балкански литератури европоцентрична тенденция. По силата на историческите обстоятелства новата сръбохърватска литература дълго време е изпитвала силното влияние на западноевропейската култура и естествено е художествените търсения на нейните творци да се насочват към западноевропейския литературен образец, докато новобългарската литература се насочва преди всичко към руския литературен модел. Тази най-обща схема носи всички недостатъци на абстракциите, но в случая има функционално значение за открояване особеното място на Андричевото творчество в развитието на сръбохърватската литература. Андрич е преди всичко босненски писател и след това (или... поради това) — връх в литературата на югославските народи. Не е случайно, че най-точно регионалният творец на сръбохърватската литература е и най-четеният в Европа югославски писател.¹⁵ Едва ли е нужно да се доказва, че за Йовковото творчество е характерна същата тенденция на вместване на общочовешкото в рамките на националното и регионалното, която отбелязват почти всички негови изследвачи от Вл. Василев до наши дни. У Йовков може би в най-значителна степен се проявява спецификата на новобългарската литература, която „е изработила свой модел за приобщаване към общочовешкото, като го е изпробвала и силно развила вътре в системата на националния културен живот“¹⁶ и в която „като правило... широко, общонационално звучене придобиват най-добрите постижения, които съб-

¹³ Вж. Виноградови Денисова. Совсем тут другие причины. — Вопросы литературы, 1972, № 10.

¹⁴ Пак там.

¹⁵ Вж. К. Johnson's note. Ivo Andrić — Bosnian story. London, 1961.

¹⁶ Жечев. Бележки по методологически въпроси на българската литературна история. — Лит. мисъл, 1977, кн. 6, с. 27.

лимират пределното и неповторимото в местното и регионалното, влизат в неговите дълбини¹⁷. Логично следва въпросът: кои общочовешко-значими ценности утвърждават Йовков и Андрич в своите „регионални“ творби и по какъв начин се осъществява преходът от регионалното — през националното — към общочовешкото.

Йовков и Андрич дебютират в периодичните литературни издания през 1910—1911 г. със стихотворения, които разкриват не толкова диапазона на личните им преживявания, колкото увлеченията им по литературната мода. Ранните разкази на Йовков предвещават траен интерес към бита и душевността на селянина, сочат безболезненото изживяване на увлечението му по символизма и приобщаването му към Вазово-Елин Пелиновата (т. е. реалистичната) разказвателска традиция. В началото на творческото си развитие Андрич се формира като писател под продължителното и силно влияние на хърватската литература, за която през този период (около Първата световна война) е характерно всичко друго освен реалистична тенденция. Големите събития в България, Югославия, Западна Европа и Русия са ония силни трусове, които дават двата тласъка на промените в развитието на младите писатели. Балканска, Междусъюзническа, Първа световна война: Йовков създава военната си проза. Движението на Омладината, Първа световна война, образуването на ФР Югославия: Андрич създава лиричната си проза.¹⁸ Октомврийската революция, Владайско въстание, революциите в Германия и Унгария: мълчание. А с първия си следвоенен сборник „Песента на колелетата“ и с първия си сборник новели „Пътят на Али Джержелез“ Йовков и Андрич са вече в миналото. Това не е ли бягство „далече от врявата на деня“? Седи според израза на П. П. Славейков Сали Яшар пред къщи в ранната привечер, мълчи и сърба кафе от филджана — седи Йовков в притуленото си кътче на БИАД, страни от хората и все си драска нещо. Седи глухият художник в кръчмата край Бордо, мълчи, а в клепките му трепти мъгла — седи Андрич в тихия си кабинет, навън се води война, а той пише за някакъв си мост. А зад привидното спокойствие — едно голямо безпокойство, зад мълчанието — мисъл. Именно след бурните събития по време на Наполеоновото нашествие в Испания Гоя започва да търси смисъла на промените в света около него и стига до извода: „... трябва да се вслушваме в легендите, в тези следи на колективните човешки усилия през столетията и чрез тях да отгатваме колкото е възможно смисъла на нашата съдба“, защото „в приказките е истинската история на човечеството; в тях може да се долови, ако и не да се открие напълно, нейният смисъл“.

В годините на полицейски терор и насилие след Септемврийското въстание, зад граница, Йовков написа своите поетични „Старопланински легенди“, чиито сюжети дължи на народните песни и предания. През времето на хитлеристката окупация на Югославия Андрич написа новелистичния си роман¹⁹ „Мостът на Дрина“, търсейки обяснения на съвременните събития в превратностите на историческата съдба на своята родна Босна. Доказана истина е, че обръщайки се назад към миналото, ние го оценяваме от позициите на съвременността. Тази мисъл, съотнесена с проблемите на литературата, е изказана пределно ясно от Е. Станев: художественото произведение има сюжет и тема: сюжетът може да се отнася до миналото, но темата е винаги от съвременността.²⁰ Достатъчно е да си припомним анахронизмите в Петко Тодоровите драми или преди това — във Вазовите исторически произведения, в които е възможно една селянка от XIII в. да притежава съзнание за българската национална общност, преди тя да съществува.²¹

¹⁷ Т. Жечев. Бележки по методологически въпроси на българската литературна история. — Лит. мисъл. 1977, кн. 6, с. 17.

¹⁸ „Ex ponto“ (1918) и по-късно (1920) излизат „Вълнения“.

¹⁹ Определение на Б. Ничев в предговора към романа.

²⁰ Литературна мисъл, 1971, кн. 1, с. 14.

²¹ Светослав Тертер.

Ето защо един от важните проблеми при анализа на произведения, които по сюжет се отнасят към миналото (съзнателно избягвам думата „история“), е изясняването на посоката и обекта на писателския интерес към миналото време, подхода му към него.

Замисляйки да напише разкази по мотиви от български народни предания, Йовков се обръща към Д. Константинов с молба да събере фолклорни материали от Жеравна („предания и разкази за стари, битови или исторически случки, стига само в тях да е вложено нещо интересно и особено“²²). Изискването на Йовков всичко „да се вземе тъй, както е запазено в паметта на народа, без всяка критика на неговата правдоподобност или възможност изобщо“²³ (к.м.) разкрива и същността на неговия интерес към фолклора: в легендите той търси познанието и оценката на народа за себе си и за превратностите на своята историческа съдба.

В разказите „Кошута“, „Божура“, „Постолови воденици“, „Овчарова жалба“, „На Игликина поляна“ и „През чумавото“ (всички от сборника „Старопланински легенди“) миналото време не е условно, но е някак с размити граници, чувствава се само дъхът на старината — в атмосферата, в хората, в отношенията и макар да са определени по място на действие,²⁴ не бихме могли да определим точно към кое време се отнасят. Разказите „Онашки глави“, „Индже“ и „Шибил“ по сюжет са свързани с действително станали събития и действително съществуващи личности, т. е. времето тук би могло да присъства като точно определен исторически момент, но Йовков съзнателно подчертава неговото фолклорно-легендарно звучене. При работата си върху тези разкази той избягва да черпи сведения от историко-документални книги и при все че е познавал подробни исторически документи за въстанието в Жеравна,²⁵ той е „засел“ от тях само кратката бележка за рядкото природно явление: сняг през май. Очевидно е, че тук отношенията литература — фолклор не се изчерпват със заемаването на мотиви. Легендите на Йовков представят рядък случай на съществуване и сложно взаимопроизвеждане на фолклорно и историческо мислене, при който писателят е прозрял същността на националния характер — чрез емоционално и мисловно приобщаване към народната представа за света — и е реализирал „самостоятелен творчески акт в духа на фолклора“²⁶.

В сравнение с Йовковите „Старопланински легенди“ в „Мостът на Дрина“ отношението фолклорно — индивидуално художественообразно мислене се реализира по друг начин. Тук главен обект на изображение е историческият процес в точно определени (и назовани от Андрич) хронологически рамки: XVI — началото на XX в., затова миналото присъства с неговите конкретни исторически характеристики. Фолклорно-легендарните мотиви и образи са подчинени на личната авторова концепция за историята, която се разкрива не само в начина на подбора и втъкаването им в художествената структура, но и в авторския коментар и философски размисъл. Проследявайки съдбата на босненци (от XVI до XIX в.) чрез техните предания, Андрич съпоставя легендата с историята, митологичната — с индивидуалната си представа за света. Така миналото се оценява с неговата собствена мйра и с мйрата на писателя — наш съвременник. Чрез това последователно приобщаване и дистанциране от фолклорната представа за света Андрич

²² Д. М и н е в. Йордан Йовков. Спомени и документи. Варна, 1969, с. 276.

²³ Пак там.

²⁴ Всички местности, назовани в разказите от „Старопланински легенди“, действително съществуват около Жеравна. Вж. Д. М и н е в. Цит. съч.

²⁵ Д. П. Р у с к о в. Загиналите жеравненци за освобождението и обединението на българите. — В: Юбилейна книга на жеравненското читалище „Единство“ ...; вж. Д. М и н е в. Цит. съч. с. 283.

²⁶ Л. П а р п у л о в а. Фолклорни мотиви в „музиката на цялото“. — В: Българската литература и народното творчество. С., 1977, с. 259.

разкрива националния характер в процеса на неговото формиране от превратностите на народната съдба.

В Йовковите Легенди оригиналната концепция на писателя за света е „разтворена“ във фолклорно-легендарния му образ, без да е тъждествена с него. Така националният характер се разкрива в неговата „сложна статика“ (И. Панова), която създава впечатлението за извънвременност, по-точно — за пределно „свиване“ на времето, за вместване на няколко реални века в един единствен миг и при това — без да се случи нещо особено — един хайдутин слиза от планината, една жена се оглежда във вира, един монах лежи в килията си. . . Едновременноното приобщаване и дистанциране на Йовков от фолклорно-легендарната представа за света се реализира в рамките на конкретнообразното повествование. Авторската дискретност (отсъствието на композиционно обособена „авторова партия“) води до усложняване структурата на разказа, непознато в българската литература дотогава. Тук няма да анализирам удивителната Йовкова способност да контролира „колебанията между преките и преносните значения“²⁷ на думите, нито грижливо конструираният му „спънати“ фрази,²⁸ нито безпрецедентния му маниер да изгражда разказите си върху дублирани конфликти. Изследвайки проявленията на сложното отношение между фолклорно и историческо²⁹ мислене в „Старопланински легенди“, проследявайки по какъв начин Йовковата концепция за света подчинява фолклорния му образ, неизбежно ще се докоснем до проблеми на Йовковия стил и метод, без претенциите за изчерпателност и обобщеност на наблюденията.

От първия изследвач на Йовковото творчество — Владимир Василев — наследихме безрезервно представата за „Старопланински легенди“ като разкази за силата на красотата и любовта, чрез които романтикът Йовков ни откри „човека в българина“. Бихме могли да приемем като есеистично увлечение неточността на „определенията“ за Йовков като „реалист с идеалистическо отношение към живота“³⁰ или — което е почти същото — като „реалист по външно изображение и романтик по вътрешни концепции“³¹, тъй като за Йовковото творчество може би в най-голяма степен е трудно да се каже нещо определено без прецизен „комплексен“ анализ. Затова изненадващо е, че в едно от най-добрите изследвания на „Йовковия свят“ — книгата на Искра Панова „Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа“ — между тънкия усет и точните наблюдения срещаме едно фатално съжителство на истина и неистина, което в последна сметка е създадо невярната представа за „общия идеен и житейски консерватизъм на Йовков“³². (Нужно ли е да се доказва, че съпричастието на писателя към проблемите на неговото съвремие е в създадената от него художествена реалност?) Една от художествените реализации на Йовковия идеен консерватизъм е „своеобразното, дълбоко зарито „недоверие“ на художника Йовков към събитието. . . очевидно той не е убеден, че „токът“ трябва да протече от събитието към героя, т. е. че обективните промени в хода на нещата променят и героите, че събитията моделират човека. . .“³³ Действията, събитията, външните промени само оголват същността на героя — те нямат вътрешнопричинно отношение към нея. Те не внасят новото у героя — ново няма, има вечно, има същина, която чака събитието, за да се прояви.“³⁴ Оттук логически следва изводът за отношението характери — обстоятелства („героя“ и „света“): „липсва помежду им пресичането, контактът,

²⁷ Л. Парпулова. Цит. съч., с. 255—256.

²⁸ И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа, с. 96.

²⁹ В смисъл „индивидуално“, „ренесансово“. Вж. Т. Жечев. Цит. съч., с. 30.

³⁰ В. Василев. От 1920 до днес. Йордан Йовков. — Златорог, 1933, кн. 4, с. 186.

³¹ С. Султанов. Йовков и неговият свят.

³² И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1974, с. 110.

³³ Пак там, с. 112.

³⁴ Пак там, с. 113.

искрата, която ще запали веригата от причини и следствия и пряко ще взриви душевността и съдбата на героя, както става у Елин Пелин и Вазов“³⁵. Впечатлението за „отсъствие на причинна зависимост на героя от света“ се дължи на характерната Йовкова „кълбовидна“ („кръгова“, „средишна“) композиция: повествованието „започва със „средата“ на процеса или случката — и веднага се връща назад, за да му разкаже предисторията, после пак подхваща нишката, размотава я било докрай, било с още някое връщане и завършва с финала“³⁶.

Построен по традиционния начин на композиране с последователно-хронологическо развитие на действието, „Шибил“ вероятно би бил един вълнуващ разказ за всеотдайната жертвостовност на любовта. Разказана чрез сложно раз местване на хронологическите пластове, романтичната история за Шибил и Рада се изживява в един „разтегнат“ миг и в нашия неромантичен век предизвиква размисли повече за свободата и зависимостите, за порива и насилието, за чувството и мисълта, отколкото за силата на красотата и любовта. При наложилата се представа за практическата неподвижност на героя към света при едновременното им движение в Йовковите разкази³⁷ „Шибил“ би изглеждал като произволна и твърде свободно трактувана илюстрация към една предпоставена теза, затова нека разгледаме развитието на действието от гледна точка на отношенията между героя и „света“. Още с първото изречение героят се въвежда и характеризира *единствено* чрез характеристиката на отношенията, с които е обвързан — взаимни отношения: и на героя към света, и на света към героя: „Шибил, страшният хайдутин, когото запити и кърсеради търсят под дърво и камък, слизаше от планината и отиваше да се предаде.“ Докато Шибил върви към селото, *Йовков* забавя времето, за да проследи развитието на тези взаимозависимости, които *героят* му не осъзнава, но които ще мотивират неговото (на героя) поведение и ще решат съдбата му. Забавянето на момента, начален за Йовковия разказ, а не за жеравненското предание, и „разтягането“ на границите му, за да се вмести в тях проследяването на развитието на героя (един композиционен похват, който донякъде напомня фолклорнопесенната *ретардация*, но тук е подчинен на друга цел), създава впечатлението за бездействие³⁸ или за отсъствие на събитийен център в Йовковите разкази: Сали Яшар *седи* пред дома си, селяните *чакат* извеждането на Албена, Славенка *върви* към полето, чичо Матуш *реже* клона, Галунка *гледа* патицата, Шибил *слиза* от планината . . .

С риск да накръпя очарованието на разглеждания разказ ще си позволя да разчлени цялостното фабулно развитие на „прости“ действия: Мустафа среща Рада. Влюбва се. Завладява изцяло от любовта, „прероден“ от нея (към това прераждане ще се върнем по-късно), Шибил вече не може да бъде пладнешки разбойник, защото съвестта (или по-скоро силата на любовта) изисква хармония между „светло чувство“ и „чисти ръце“, т. е. между душевност и поведение. Промяната в душевността предизвиква промяна в поведението. Но Шибил, макар и „доброволен отцепник от обществото“ се намира в определени отношения със своята социална среда — хайдутите. Промяната в поведението на главатаря (вече срамно за хайдутите) предизвиква конфликта му с четата — нарушаването на законите на социалната среда предизвиква конфликта на личността с обществото. Неговата логична развръзка е: отстраняването на Шибил от четата. Отношенията между героя и света са причинно-следствени, с посока от героя към света. На пръв поглед бягството на четата няма никакво значение за Шибил, на пръв поглед про-

³⁵ И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1974, с. 117.

³⁶ Пак там, с. 102.

³⁷ Вж. и С. Янев. Традиции и жанр. С., 1975, с. 231.

³⁸ „... толкова малко са промените, толкова малко нови неща *стават* в тия разкази — че те едва кретат в сравнение с бързопогите рожби на Елин Пелин или винуштелния марш на Вазовите“ — И. Панова. Цит. съж., с. 105—106.

мяната в обстоятелствата — една кардинална промяна — няма никакво значение за развитието на характера. Йовков не коментира тази промяна, в този случай перото му се задоволява с констатацията: „Шибил остана сам. И тогава. . . всичко то имане, което той беше натрупал и беше скрил из пещери и хралупи, всичко това потече в къщата на Велико кехая, все подаръци за Рада.“ Към това „безразличие“ на героя ще се върнем по-късно. В момента е важно впечатлението, че характерът следва своята логика на развитие, без да зависи от развитието на „света“. Вътрешният прелом у Шибил е вече свършен факт, който е причина за промяна в обстоятелствата, но без обратна връзка.

Развитието на действието ни пренася в нова сюжетна ситуация, която е възлов момент в разказа, защото в нея ще се провери не толкова силата на чувството, колкото жизнената позиция на героя. Шибил получава хабер: Рада го вика да слезе в селото, защото Мурад бей му прощава „золумите“, а Велико кехая им дава благословията си. Мустафа трябва да реши дали ще отиде или не. Сега започва нравствено-психологическият конфликт у героя — именно сега, а не при срещата с Рада. Това не е просто борба на инстинкта за самосъхранение и повика на любовта, а конфликт на две взаимно изключващи се позиции на героя по отношение на света и заедно с това — към самия себе си. За да оценим тяхната сложност и значимост, нека се опитаме да разберем какво е за Шибил любовта към Рада. Необичаен въпрос — какво друго може да бъде любовта, освен. . . любов? Но в отговора е ключът към драмата на Шибил. Рада привлича Мустафа най-напред с „осезаемото“, с красотата и смелостта си: „Една жена стоеше още на пътя, млада, хубава. И как беше пременена! . . . Какво бяло лице! И тънка в кръста, а полите ѝ широки като на кукла. И какъв кураж! . . . Шибил я гледаше учуден: какъв ще е този дявол?“

„Дяволът“ зашива скъсания ръкав на хайдутина. С този жест — проява на интимност, грижа и топлота, започва прераждането на Шибил. Той задава въпроси на Рада, а в същност — на себе си. Така любовта идва с преосмислянето на целия досегашен живот, преоценка, която ще доведе героя до душевен прелом — ето тук е Йовковият романтизъм — в силата на чувството, което активизира съвестта и променя поведението. Но не това прераждане е главната промяна, заради която е писан разказът и следователно не за силата на красотата и любовта е писан той. Любовта е само „контактът“ между света и човека, който „много закони беше погазил“, тя е именно „искрата, която ще запали веригата от причини и следствия“.

До конфликта с четата любовта за Шибил е не само чувство, но и хармония на красивото и доброто. След бягството на четата любовта остава за героя единствената му връзка със света, в която се пресичат всички минали и настоящи отношения, с които е обвързан. Шибил трябва да „избере“ пълно скъсване на връзките със света или да се отзове на единствената връзка с него, да остане сам в планината или да слезе в селото при Рада. „Избира“ второто. Как Йовков мотивира постъпката на героя си? — „Шибил ясно виждаше две очи, които го гледат, една усмивка, която го мами. Той тръгна подир тез очи и тази усмивка и повече не се обърна назад.“ Мотивите в същност са два — много близки и все пак различни, „насложени“ един в друг — единият е наистина „мотив“ — двигател на поведението, който се осъзнава от личността, другият се съдържа „разтворен“ в цялата организация на сюжетното действие. Йовков в същност е „освободил“ героя от всичките му връзки със „света“ освен от една: чрез Рада. След началния момент повествованието се връща назад, за да се проследи именно това „освобождаване“, което ще доведе до изключване на всички други възможности за решение на конфликта. Градешкият Шибил, циганинът-разбойник, можеше и да не слезе от планината, защото на него повече щеше да приляга да грабне момата, отколкото след дълго умуване да отиде „да се предаде“, но за Йовковия Шибил (който е толкова

„страшен хайдутин“, колкото и Хамлет е „принц датски“) друг изход няма: защото човекът е *личност* само сред хората, защото понятието „лична свобода“ губи смисъла си извън обществото. Но всичко започва от любовта — защото за Йовков любовта е висша нравствена норма на отношенията между хората: „Мъдрец наистина беше Сали Яшар, много нещо беше виждал, много нещо беше преживял, но едно беше ясно за него: с мъки, с нещастия е пълен този свят, но все пак има нещо, което е хубаво, което стои над всичко друго — любовта между хората“ („Песента на козелетата“). Затова, както любовта тук (в „Шибил“) не е само едно чувство, но и светоотношение, така и смъртта не е само едно състояние, но и жизнена позиция.

Шибил слиза в селото, но Йовков е „приготвил“ две кърпи — бяла и червена. Дали наистина са възможни два изхода от ситуацията? Възхитен от Шибил, беят решава, че такъв юнак не бива да загине — един малък триумф на красотата и смелостта, за да се съгъсти мракът около „честта“ на Велико кехая. Големият триумф на смелостта е в „празничната смърт“ (С. Янев).

Сега вече става ясно, че разказът е започнал с момента и не посредствено с л е д развързката на нравствено-психологическия конфликт у героя (Шибил вече слиза от планината) и не посредствено с л е д развързката на конфликта личност—общество. Независимо от сложните отклонения назад и встрани повествованието се връща към този начален момент (начален за разказа, а не за фабулата), за да го повтори, за да го подчертае. Защото точно тук, точно в този „миг“ жизнената позиция на героя ще се провери от системата отношения, в която той е поставен да действа. Защото точно тук ще се пресекат свободата и необходимостта, законите, които движат личността, и законите, които движат „света“. Пресичането е неизбежно, нещо повече — оказва се, че законите на личността, които Шибил не може да „погази“, са в същност закони на света, че диалектиката на обстоятелствата е предизвикала диалектиката на душата. Когато развързката на конфликта се осъществи в прогресивно течащото време, ще се окаже, че всички отклонения назад и встрани са в същност проследяване на взаимните зависимости, които решават съдбата на героя. Именно тук виждам най-съществената близост на Йовков до руските класици, защото какво в същност е главното и общото, което „става“ в „Идиот“, „Ана Каренина“, „Престъпление и наказание“, „Война и мир“, „Рудин“ и т. н. — позицията на героя по отношение на обществото *се проверява* от системата обществени отношения, докато в западноевропейските критикореалистически романи позицията на героя тепърва ще *се моделира* от системата отношения (впрочем това обяснява и младежката възраст на главните им герои). Разбира се, далеч съм от мисълта, че можем да измерваме разказа с мярката на романа, тук става дума за най-общото умонстроение на реалиста Йовков, който в един широко разпространен български фолклорен мотив — мотива за трагичната любов на момък и девойка, разделени от родителите³⁹ — решава един от главните проблеми на нашия век — проблема за личната свобода и обществената зависимост, чието авторство погрешно се приписва на екзистенциалистката философия и съответно — литература, макар че те дават само едно крайно „решение“.

Силата на любовта е изразена в смъртта на Рада. Зад смъртта на Шибил стои нещо по-различно — стои социалната природа на човека, разкрита като „открестиализирана същност“, като „единната човешка същност пряко бит, време и националност“.⁴⁰

Същото вметване на няколко минали и бъдещи века в един миг от „настоящото“ реализира Андрич в също тъй неромантичната „романтична“ история за

³⁹ Тук няма възможност да се включи изследването на точните промени, които Йовков въпява в жеравненското предание за Шибил, посочени от Д. Минев в цит. кн., с. 231.

⁴⁰ И. П а н о в а. Цит. съч., с. 121.

Фатима и странната ѝ смърт⁴¹ — чрез същото наслагване на две оценки за събитието — фолклорно-легендарната и авторовата. Едновременно оценяване на събитието с двете мери при Йовков се осъществява предварително — чрез промяна в сюжета на преданието и в рамките на повествованието — чрез разместване и „преакцентуване“ на епизодите. Андрич не променя босненското предание за Фатима — на него му е нужно именно автентичното фолклорно светоусещане, разкрито в легендата, защото при съпоставянето на двете представи за света ще се разкрие едновременно и народното самосъзнание, и истинският смисъл на събитието (на пръв поглед — една лична драма) от гледна точка на значението му за народната съдба, а заедно с това — и авторовата концепция за човека и историята.

Героиня на легендата е „едно от онези изключителни същества, които природата избира и издига до опасни висоти. Такива личности, за които се пее и говори, биват бързо повлечени от своята необикновена съдба и след тях вместо осъществен живот остава да живее песен или приказка.“ За босненци Фатима е необикновена девойка — необикновена с хубостта и остроумието си, но преди всичко — с необяснимото си самоубийство — едно „странно и тежко нещастие“, едно от „изключителните събития, заради които годината, в която те стават, после се помни и споменава дълго“.

За Андрич Фата е изключителна личност, защото в нейната съдба са се сблъскали два противоположни възгледа за живота и свободата на човека, два типа съзнание, две епохи. Самата тя — босненско цвете на Ренесанса, носи в себе си тези две епохи. Едната — минала и настояща — с традиционния начин на живот, при който девойката от ислямско вероизповедание⁴² е длъжна да се омъжи за съпруг, избран от баща ѝ, независимо от нейното желание, съгласно с мюсюлманския възглед за непълноценността на жената. Другата — настояща и бъдеща — с ренесансовото съзнание за ценността и свободата на личността. Във Фата живее сприхавата и горда природа на баща ѝ, който „винаги е готов да каже и брани онова, което другите смятат, че е по-добре да се премълчи“, но и онази „няма и глуха покорност пред бащината воля, както всякъде и всякога е било у нас“. Свободата ѝ е заключена между нейното „не“ и бащиното „да“, изречено по принуда в дюкяна на Мустай бей, където се решават въпроси за пари и търговска чест, а заедно с тях — и човешки съдби.

Жулиета от Верона имаше своя Ромео и мъдрият отец Лоренцо, а Фата — само Моста, който свързва миналото с бъдещето, и бързата разпенена вода под него, „винаги нова и винаги една и съща“. За Андрич те имат същото значение, каквото имат за Йовков каранфилът и броеницата, бялата и червената кърпа в „Шибил“: вещите, които „заключват“ в себе си човешките конфликти — една близост до фолклорната поетика, в която се пазят следи от езическия фетишизъм.⁴³

В „вселената“ за Фата, както и в „Шибил“ диалектиката на обстоятелствата предизвиква правствено-психологическия конфликт: мъчителна вътрешна борба на две взаимно изключващи се позиции на героя по отношение на света и на самия себе си. И тук свободата ще се сблъска с необходимостта, за да се реализира в „доброволната“ смърт, защото друго решение не е възможно в този миг от човешката история.

Ако Андрич наистина се е учил от Йовковото художествено майсторство, предполагам, че най-силно впечатление му е направила характерната за „Староплаински легенди“ кълбовидна композиция. Идеята на Андричевите творби се извежда като художествено обобщение в синтеза на конкретнотообразното повество-

⁴¹ Гл. VIII от романа „Мостът на Дрина“.

⁴² „Ислям“ означава буквално „покорност“ — араб.

⁴³ На вещите се приписват специфично социални качества и вследствие на това — способността им да влияят на човешкия живот.

вание и авторския размисъл. Когато Андрич се отказва от своята „разказваческа партия“ (обособена композиционно), за да я предостави на героя си,⁴⁴ той изпълнява такъв начин на композиране, който е междинен по отношение на традиционното композиране — с последователно хронологическо развитие на фабулата и характерната Йовкова кълбовидна композиция. В този случай се нарушава не последователността, а единството на литературното време: съществува време, в което героят разказва, и друго време — за което се разказва. Разказът започва с момент, страничен по отношение времето на събитието, за което се разказва, и повече не се връща към него, така че „разбиването“ на времето няма онази функция, която изпълнява при кълбовидното композиране. Авторът е предоставил своята функция на героя-разказвач — неговата оценка на събитията и героите е в същност оценка на автора. В други случаи Андрич нарушава последователността на времето със същата цел и по същия начин, както и Йовков. Независимо от широкия диапазон мисли и преживявания кълбовидно композираните новели на Андрич — от „Мустафа Маджар“ до „Прокълнатиот двор“, се обединяват от проблема за свободата и необходимостта, който се решава винаги в полза на зависимостите. Ако Йовковите герои могат да реализират свободата си в един миг-порив, в който пламва любовта, в преклонението пред красотата и смелостта, дори в празничната смърт, докато Йовковите герои се реализират като личности именно в този миг, в който преодоляват инерцията на ежедневието, то в новелите на Андрич героите — като характер, нравственост, съзнание, преживявания и т. н. — се моделират от законите и по мярата на обществените отношения в конкретния исторически момент. Йовков фиксира онзи отрязък от времето, в който героят се променя — променяйки отношението си към „света“, и тази промяна винаги е белязана с положителната нравствена оценка на писателя, защото в нея именно се реализира свободата на личността и се разкрива ценността на човека, т. е. тя (промяната) е *прекрасното* в Йовковите разкази. И Йовков точно затова е „майстор на късия разказ“, защото, колкото и да „разтегля“ този миг на промяната, той се изживява именно като миг — едновременно в неговата зависимост и обособеност от безлично-постоянния ход на времето. Ако развитието на характерите на Йовковите легенди се изчерпват с промяната в отношението на героя към света, в новелите на Андрич развитието на характера е процес на формиране отношението на героя към света — тук е и едно от основанията за предпочитанието на югославския белетрист към средните и големите епични форми: новелата, повестта, романа. Доколкото обществото доминира над личността, моделирайки я „по свой образ и подобие“ и доколкото светът на миналото (Босна — запуснатата провинция на Османската империя) се оценява отрицателно от Андрич, дотолкова всяка промяна в светоотношението на героите му е само ново приспособяване към законите на обществото, загуба на възможността за реализация на потенциалната ценност на личността, смазана от зависимостите, затова тази промяна внася в ранните новели на Андрич *трагизма на несъответствията* и парализиращия студен ужас от всесилността на времето. Ако въобще има любов, тя е хилава и унищожена в зародиша си, ако има красота, тя е демонична или поругана, ако има безнаказана свобода, това е свободата на насилието. Самота, страдание, грозна смърт, а над всички тях — задъханият страх — това са най-често срещаните състояния в новелите на Андрич, писани между двете световни войни, във времето на кралската фашистка диктатура в Югославия, победата на фашизма в Германия и Испания, където той е дипломатически представител — новели за безпрепятственото шествие на злото. Но дори в най-демоничния му разказ — „Мустафа Маджар“ — злото не съществува като изконно присъщо на човешката природа свойство, а е социална характеристика на конкретния исторически момент, не е личен, а обществен проблем.

⁴⁴ Например разказите „на“ фра Петър, вкл. и „Прокълнатиот двор“.

Постройката на разказа е поразително близка до кълбовидната композиция на Йовковия „Шибил“: повествованието започва с междинния момент след развързката на нравствено-психологическия конфликт и преди развързката на конфликта личност—общество. Героят се въвежда с вече определена жизнена позиция, в ретроспекция се проследява нейното формиране, стига се отново до началния за разказа, а не за фабулата момент, после действието се развива стремително до финала на разказа — нелепото убийство на героя, защитна реакция на няколко случайно срещнати хора.

Повествованието започва с момента преди третото — последно връщане на Мустафа в родния му град Добой. Всички се готвят да посрещнат своя съгражданин, прославен с бойните си подвизи — един почти домашен празник, след който ще дойде грозната смърт. Докато се събират посрещачите, авторът се връща назад във времето, за да проследи развитието на героя — от млад богослов до прославен войн.

След първото си връщане в малкото родно градче след четири „постни и тежки години“, прекарани в изучаване на богословие в Сараево, Мустафа открива, че е самотен, излишен и безличен сред своите съграждани, заети с обичайните си грижи. За да избяга от самотата на тихото си съществуване в празната бащина къща, героят търси да се осъществи в това, което за неговото време има стойност, по-голяма от стойността на богословието: войната. След всеки свой поход войнът се връща в старата къща, за да открие, че вече не може да се докосне до зеления сандък с книги и до любимата зурна⁴⁵, защото твърде много се е отдалечил от богослова и от предишната си нравственост. Цялото по-нататъшно развитие на героя се изчерпва с усилията му да избяга от отговорността за поведението си. След всеки свой „подвиг“ Мустафа сънува престъпленията си и техните жертви, престъпления, които му донасят славата на най-добрия войн в цяла Босна. Подсъзнателното чувство за вина, което се проявява в кошмарните му сънища и в лепкавия страх от самия себе си, превръща живота му в едно безкрайно и безплодно мазохистично усилие да задуши спомена за извършената жестокост с ново насилие, с нова жестокост. Когато е на върха на войската си слава, Мустафа стига до своето последно откритие: „Светът е пълен с гадове. И християнски, и нехристиянски — светът е пълен с гадове!“ Воден от естествения човешки стремеж за самореализация в този свят, „пълен с гадове“, Мустафа сам става един от тях. Първата постъпка на героя (първото заминаване) е продиктувана от стремежа му да се противопостави на обстоятелствата, при които не може да реализира своите заложби и наклонности, води до втората — до избора на насилието като средство за социална адаптация, т. е. отново до приспособяване към системата отношения, в които героят е поставен да действа. Личността не само не се самореализира, но и загубва самата себе си, саморазрушава се с разрушаването на нравствени-те си устон.

След третото си връщане в къщи, след най-големия си войнски успех в битката при Бая Лука, Мустафа е напълно отворен от хората и от себе си. Сега кръгът на времето се затваря и макар сюжетното действие да протича „реално“ до финала, героят и неговите действия изглеждат нереални като един от кошмарните сънища на Мустафа Маджар в безкрайния миг между нощта и деня.

Фактът, че новелата на Андрич „Мустафа Маджар“ е писана след Йовковия „Шибил“, едва ли е достатъчно основание да се приемат еднаквите им композиционни схеми като реализация на художническото влияние на Йовков върху Андрич, но ако югославският писател наистина е „заел“ кълбовидната композиция от нашия майстор на разказа, причината е, струва ми се, в близостта на техните възгледи за човека, т. е. предварително е съществувало тематично концептуално

⁴⁵ Музикален инструмент.

сходство в техните творчества и именно то е било предпоставка за плодотворен литературен контакт. Между многото творби на Йовков и Андрич, в които се наблюдават тематични или стилови сходства и които предизвикват размисли за същността на литературните влияния, избрах именно разглежданите тук разкази не защото те изчерпват същностните характеристики на своите автори като мислители и художници, но защото в тях ясно е изразена близостта (но и различията) на писателските възгледи за човека — в тяхната художествена реализация. И двата разказа са изградени върху нравствено-психологически конфликт, и в двата разказа се решава проблемът за границите на човешката свобода — кои закони личността може да „погази“ и на кои е безусловно подчинена. Общият за двамата писатели възглед за социалната същност на човека се конкретизира в замисъла да се приближат непосредствено един до друг двата момента: единият, който е развързка на психологическия конфликт — героят вече е определил своето отношение към „света“, и другият — момента, в който жизнената позиция на героя ще се провери непосредствено от системата отношения, в които той е поставен да действа. Между тези два момента се включва в ретроспекция процесът на формирането на това светоотношение, с което героят е въведен в разказа. И двамата писатели приемат стремежа на личността за самоутвърждаване като двигател на човешкото поведение, а нравствеността — като негов (на поведението) регулатор. Както видяхме, в „Шибил“ любовта активизира съвестта, а тя от своя страна регулира поведението. В „Мустафа Маджар“ човекът се реализира като нравствена личност не в поведението си, а в подсъзнателното чувство на вина. Чрез дистанцирането на психиката от поведението, на съня от реалността, чрез противопоставянето на потенциалната и реалната личност, изследвайки механизмите на саморазрушаването на личността, Андрич се доближава до болезнения психологизъм на Достоевски. Зад „непосредния психологизъм“ (П. Зарев) на Йовков стои, би казал Вл. Василев, нервно здравият балканджия, който не може да бъде сантиментален.⁴⁶ Съчетанието на което и да е име на Йовков герой (например Токмакията) с думата „интроспекция“ — едно традиционно за психологическата новела, роман или драма средство — би изглеждало просто смешно. За монолози и дума не може да става — Йовковите герои говорят или за кеванджийката, или за женската хубост, или за овцете и телците, а авторът им е комай по-мълчалив и от тях. Вътрешната драма в „Шибил“ се развива без нито една дума и въпреки това е психологическа драма — за Йовков е достатъчно да владее магията на простото слово и така да прережи и преакцентува „видимия свят“, щото да възприемем мълчаливите колебания на Шибил дали хабърът не е примка, със сила на преживяването, равна на Хамлетовото „да бъдеш или да не бъдеш“. Зад непосредния психологизъм на Йовков стои възгледът му, че ценността на човека се определя от неговото отношение към света, а това отношение се разкрива в поведението.

Йовковите романтични легенди и мрачните ранни новели на Андрич представят двете противоположни решения на проблема за свободата и необходимостта. В търсене на истината за човека Йовков и Андрич се обръщат към миналото на своите народи — единият, за да открие какво е човекът и какъв е смисълът на неговия живот, другият — за да открие ония „все едни и същи закони“, които движат света и заедно с това — зависимостта на човешката съдба от промените в света. Общото и главното е едно: светът и човекът се променят и тези промени са във взаимна зависимост. За да бъде л и ч н о с т, човекът трябва да има определена жизнена позиция, определено отношение към промените в света.

И двамата писатели, всеки воден от своята цел, избират от историята общата за българи и босненци епоха — времето на турското робство (а Андрич — и годините на австроунгарската окупация). Това, с което ги привлича епохата на робство-

⁴⁶ Вл. Василев за героите от „Старопланински легенди“, в цит. съч.

то, е... нейната продължителност. Коя е тази вътрешна сила, която спаси българския народ от асимилация през времето на 500-годишно робство? Поколения се сменят, човек се ражда и умира в робство, но живее и обича, а да обичаш — това за Йовков означава да си вътрешно свободен. За Андрич въпросът е друг: коя е тази сила, която може да държи един народ 500 години в робство, която обрича на провал всяко лично усилие за разкрепостяване и освобождаване, която заменя едното робство с друго, ориенталското насилие и жестокост — с безличната, но безпощадна експлоатация на „цивилизаторската“ австроунгарска власт. И двамата писатели откриват по една истина за хората — за тяхната сила и за тяхната слабост. За Йовков силата на човека е в неговата съзнателна активност, в противопоставянето му на стечението на обстоятелствата. Поривът да превъзмогнеш инерцията в самия себе си, да промениш живота си — дори само за миг, поривът да се противопоставиш на обстоятелствата, които отнемат свободата ти — дори ако този бунт води до физическото ти унищожение — това е „духовно възвисяващият момент“, в който се реализира Йовковият герой в легендите, това е критерият за ценността на човека, това е Йовковото откриване на „човека в българина“.⁴⁷ Приемайки безусловно примата на необходимостта над свободата, на обществото над личността, на света над човека, в „Мостът на Дрина“ Андрич открива друга истина: силата на човека е в неговата „етическа твърдост“⁴⁸: „Ходът на събитията в живота не зависи от нас, а ако зависи от нас, то е твърде малко, но начинът, по който ще понесем събитията, зависи до голяма степен от нас самите, значи на това трябва да се посвещават сили и да се обръща внимание. На това!“ За Йовков и Андрич слабостта на човека е в приспособяването и в примирението със стечението на обстоятелствата, в „трагизма на безболието“: неизразимият трагизъм на „да не искаш нищо повече“⁴⁹. Приемането на бунта и примирението като два начина на съществуване е свързано с общия за двамата писатели възглед: в поведението на човека се разкрива неговото отношение към света и времето, в което живее. Ето защо националните конфликти, които предполага епохата на робството, са заменени с нравствени. Това обяснява прословутата им национална и верска търпимост, отбелязвана от всички изследвачи на творчествата им.

Насилието е неотменен спътник на националното потисничество, нещо повече — то е средство за неговото осъществяване. Затова героите на Йовковите и Андричевите творби, които по сюжет се отнасят до времето на турско робство, са противопоставени не според народностната им принадлежност, а според отношението им към насилието. Актът на насилие принуждава героите да определят своето отношение към действителността, своята жизнена позиция. В „Най-вярната стража“ този акт дава само началния тласък за развитието на действието. Йовков се интересува не от мотивите на насилието, а от реакциите на неговите жертви — ще се подчинят ли на силата, ще се примирят ли, ще се приспособят ли към обстоятелствата или ще се противопоставят? Героите са обединени в две групи, противопоставени според реакциите им на насилието: от една страна — примирение и приспособяване (Димчо кехая, отец Амфилохий, братята от манастира, Ранка), от друга страна — активно усилие да се променят обстоятелствата, насилиството наложени от поробителите (Марга, Драгота, Косан).

Втората сюжетна линия, центрирана около манастира и неговите обитатели, на пръв поглед няма нищо общо с главната сюжетна линия, организирана около отвлечането на Ранка, но за Йовков съдбата на манастира и съдбата на жената са в дълбоко съществена връзка помежду си. „Най-вярната стража“ е не само една семейна трагедия, а разказ колкото за запазването (или изгубването на честта)

⁴⁷ Вл. Василев. Цит. съч.

⁴⁸ Н. Б. Яковлева. Человек и история в творчестве И. Андрича. — В: Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967, с. 164.

⁴⁹ Г. Милев. Театрално изкуство, С., 1942, с. 120.

толкова и за запазването на вярата. „Романтикът по вътрешни концепции“⁵⁰ Йовков отразява действителните обществени отношения у нас по време на робството, когато противоречията между господстваща и потисната класа съществуват под формата на народностни и верски противоречия. Религиозно-верското деление в поробена България почти изцяло съпадаше с народностното — да си християнин, значи да си българин, а мюсюлманин — турчин. В този смисъл отстояването „чистотата на вярата“ е израз на борбата за отстояване целостта на българския народ. Затова черковната борба е първият етап от националноосвободителното ни движение.

Двата мотива — за вярата и честта — се свързват чрез сложно преплитане на двете сюжетни линии и разместване на хронологическите пластове. Йовков разделя разказа на четири части. В първата част действието в манастира се развива в „реалното“ време, а в ретроспекция се проследява отвличането на Ранка и реакциите на нейните близки: майката, бащата и двамата влюбени младежи. Въвеждат се всички герои, набелязват се техните отношения, разделят се на две противопоставени групи, които не контактуват пряко помежду си: по отношение на „крепкостта във вярата“ Драгота е противопоставен на отец Амфилохий, по отношение пасивност — активност спрямо насилието Димчо кехая е противопоставен на Марга, Драгота, Косан.

Смислов център на втората част на разказа е мотивът за упованието в бога като една от възможните реакции на насилието. Йовков е категоричен — това е само вариант на примирението с насилието и приспособяването към обстоятелствата. В „тежките дни“ — с кърджалиите, с огнените сияния на запалените села, с „вдигнатия прах по всички пътища, по които като черни мравуняци се движеха хора“ — отец Амфилохий говори благо и кротко на братята от манастира, насърчава ги, настоява да не бягат: „бог щеше да се погрижи за тях и да ги запази“. Не са отзвучали думите за божията справедливост и пристигат кърджалиите. Братята разчитат само на бързината на краката си и се спасяват, отецът — на бога, и след няколко дни го намират заклан пред иконите с избодени очи: упованието в божията справедливост не е защита срещу земната несправедливост. Това не е нищо друго освен самоуспокоение — но безполезно самоуспокоение — да не върваш в съществуването на насилието не означава, че то действително не съществува.

Пред Драгота въобще не стои проблемът за вярата или съмнението в бога. Показателно е, че Йовков започва разказа точно с опровергаването на неговата „крепкост във вярата“. За Драгота тя е средство за постигане на главната цел — Ранка. Дългът пред чистотата на християнската вяра е мотив за действията му — мотив, предназначен за другите, като най-убедителен за тях.

Третата част на разказа представя един рядък случай в Йовковото творчество — струпване на случайности, за да се стигне до развързката. Драгота е отвлякъл Ранка от конака на Емин и я е завел в манастира. В това време Косан (който е станал хайдутин след първото отвличане на Ранка) също стига до манастира, за да се скрие от преследващата го турска потеря. Разбрал „греховните помисли“ на Драгота, Косан уговаря Ранка да избягат заедно. Двамата мъже се сбиват, жената се изплашва и почва да бие клепалото. В същия миг пристига потерята на Емин. Манастирът се самопалява и вътре в него изгарят Драгота и Косан, вкопчени един в друг. Емин прибира жена си, успокоена в неговите прегръдки. Защо е нужно струпването на толкова „случайности“? — за да се подменят конфликтите. Противопоставянето на бунта и примирението с насилието се заменя с противопоставяне на греха и нравствеността, на духовното и плътското в любовта. Мъртвият Драгота предизвиква отвращение у Емин (в случая неговата оценка е нравствената оценка на Йовков), защото цялата му ловкост и изобретателност за „спасяването“

⁵⁰ С. Султанов. Йовков и неговият свят.

на Ранка е подчинена на плътската му страст. Мъртвият Косан предизвиква възхищение у Емин, защото е защищавал Ранка честно и безкористно.

Манастирската обител изгаря, а Ранка е отново при своя похитител. „Победата на майчинството над рода“ звучи по-скоро с ирония и упрек към „рода“, отколкото с възхвала за превъзможването на националното от човешкото. Йовков обвинява за съдбата на Ранка не потисниците, а потиснатите. Драгата е отдален изцяло на плътската си страст, Косан — на отмъщението, отец Амфилохий — на смиренното си, Димчо кехая — на жалката си безпомощност. Затова „най-вярната стража“ на Ранка са синовете ѝ, синовете на Емин.

Аналогичен е характерът на конфликта — конфликт на позиции: бунт или приспособяване — в гл. III от „Мостът на Дрина“: епизодът — „новела“ за строежа на моста. И тук, както и в „Най-вярната стража“ героите са противопоставени според реакциите им на насилието. Както Йовков насочва вниманието си не към международните отношения, а към вътрешнонародностните, така и Андрич изследва сложните вътрешни отношения в Босна — отношенията между босненци-християни и босненци-мюсюлмани. Както вече отбелязах, в периода на феодализма в Османската империя класовото деление у нас съвпада с народностното и верското деление. В Босна — родината на Андрич — ситуацията е по-сложна. Там междукласовите отношения, такива, каквито са до падането на Босна под турско робство, не се заличават, а се трансформират в религиозно-верски противоречия. Босненските феодали приемат мюсюлманската религия и с това запазват правата си на господстваща класа. В същност нацията-потисник⁵¹ е предоставила своите функции на местните мюсюлмани — най-ефикасният начин да се заличи съзнанието за народностно единство под чуждо робство. Религиозните противоречия, които тук са преобърната форма на класовите противоречия, разделят босненци на привилегировани — мюсюлмани, и рая — християни. Така се появяват парадоксалните названия „босненски турци“ и „босненски сърби“. Андрич е първият писател на Босна, който разкрива същността на сложните вътрешнонародностни отношения в родината си, смисля на „тая велика и чудна борба, която с векове се водеше в Босна между две вери, а под формата на вяра — за земя и власт и за собствено схващане за живота и уреждане на света“.

Ето защо построяването на моста има различно значение за мюсюлманите и християните. За едните строежът само нарушава тишината и спокойствието на ежедневието, а на другите той носи тригодишна ангария, скотски живот, работа до смърт от изтощение.

И тук, както и в „Най-вярната стража“ героите са противопоставени според реакциите им на насилието. От едната страна — „малодушните и недоверчивите, които смятаха, че така (да се руши мостът — м. б.) няма да излезе нищо, защото силните и лукави турци няма да се откажат от онова, което са намислили, и че трябва и по-нататък да се работи ангария, както бог дал, и да не се прави от лошото по-лошо“. От другата страна — тия, които смятат, че „трябва да се върви след всеки, който мисли да търси някакъв изход“.

Йовков се интересува от насилието само дотолкова, доколкото актът на проявата му принуждава героите да определят своето отношение към него. За Андрич насилието е не само първоначален тласък за развитието на действието, но и жизнена позиция, начин на съществуване — също както и приспособяването и бунтът. Затова югославският писател се интересува от мотивите на насилието също толкова, колкото и от реакциите на неговите жертви. В общото разположение на персонажите в разглеждания епизод се отделя трета група герои: насилниците — Абид ага и Плевляк. Абид ага е „жесток и opak човек“, „сам против всички и всичко“.

⁵¹ Понятието „нация“ се свързва с капиталистическата обществена формация. Не би трябвало да го употребяваме във връзка с епохата на феодализма и все пак периода на турското робство наричаме „време на национално потисничество“.

Единственият мотив на неговата жестокост е страхът да не изпадне в немилост. „Немилост, това значи да си отдалечен от везира, враговете да ти се присмиват „ах, само това не!“; да си никой и нищо, да си парцал и фукара не само в чуждите но и в своите собствени очи.“ За Плевляк, който е на по-ниско стъпало от йерархическата стълбца на „владетелите“, главен мотив на поведение е страхът му от жестокостта на Абид ага.

Абид ага е жесток, за да не изпадне в немилост пред везира, Плевляк е жесток, за да не изпадне в немилост пред Абид ага: насилието не е нищо друго освен средство за социална адаптация, средство за приспособяване към съществуващите обществени отношения, към „кодекса“ на феодалното общество. Това е един траен възглед на Андрич — от Мустафа Маджар до Карагьоз („Прокълнатият двор“).

За Йовков и Андрич примирението с насилието е израз на малодушие, а противопоставянето — израз на общозначимата морална и социална ценност — стремежа на човека да отстоява свободата си.

Стихийният бунт на Радисав не отменя неправдата и насилието, но за Андрич той е важен именно като проява на човешката активност. Радисав загива, строежът на моста е завършен, времето е заличило спомена за жестокия Абид и страхливия Плевляк, но в паметта на народа се пази предание за могилата край моста — гроб на силен и смел човек. За християните той е „сръбски първенец, разбунил народа“, убит с измама от турците, а за мюсюлманите — дервиш, загинал за вярата. „Народът помни и преразказва онова, което може да схване и успее да превърне в легенда.“

Приемането на приспособяването и противопоставянето, на бунта и примирението като два начина на човешкото съществуване — еднакво разбираеми, но не еднакво приемливи — довежда Йовков и Андрич до художествено новаторство по отношение не само на националната, но и на европейската литературна традиция — до изграждането на новелата върху нов тип нравствен конфликт.⁵² конфликт на противоположни жизнени позиции.

„Позиционният“ конфликт изключва задължителността на пряк контакт между героите. За да се противопоставят като две конкуриращи страни, достатъчно е да бъдат съпоставими — „съпоставителен признак“ е отношението им към определен жизнен проблем. Това позволява да се наруши последователната хронология на действието, да се акцентуват — чрез повторение — определени моменти от времето (т. е. от процеса). Могат да се включат повече от две страни в конфликта и с това се увеличава възможността за вариантни решения на проблемите (отношенията в действителността не се изчерпват с алтернативните противоречия). Така се създава илюзията за безконфликтност на някои Йовкови разкази — „Песента на колелетата“, „На Игликина поляна“ и особено цикъла „Ако можеха да говорят“. Новият тип конфликт дава възможност да се включат в повествованието две или повече сюжетни линии, които не са в непосредствена фабулна връзка помежду си. В резултат на максималното използване на тази възможност се появяват нови жанрови образувания: цикълът разкази и „новелистичният роман“. Почти всички изследвачи на Андрич отбелязват, че „Мостът на Дрина“ е твърде далече от традиционната представа за роман и прилича по-скоро на цикъл от свързани една с друга новели, а изследвачите на Йовков приемат „Ако можеха да говорят“ като единно и завършено цяло, което е по-близо до романа, отколкото до сборника разкази. В цикъла „Ако можеха да говорят“ героите са съпоставени според отношението им към чифлика, който в случая е образ-метафора, събирателен фокус, в който Йовков пресича законите на природното и общественото развитие. В „Мостът на Дрина“ героите са съпоставени според отношението им към

⁵² За конфликта като структурна основа на художественото произведение вж. М. Б. Храпенко. Типологическо изучение литературы. — В: Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, с. 258.

моста, който символизира превратната историческа съдба на Босна. Интересно е, че и в двата случая са съпоставени или противопоставени герои, чиито „живот“ отстои на по-малко или по-голямо разстояние във времето. Това позволява да се разкрие връзката между жизнените явления в дълъг период от време, а човешките отношения да се разглеждат „едновременно“ на две нива — синхронно и диахронно, и да се „отсее“ преходното от непреходното, т. е. да се постигне движението на живота като реката, която тече „винаги нова и винаги една и съща“.

В „Старопланински легенди“ позиционният конфликт се организира по друг начин — чрез кълбовидното композиране. Разбира се, не е случайно, че шест от десетте легенди са построени така, че повествованието да не следва естествено-хронологическото развитие на събитието. Тук стигаме до необходимостта да уточним смисъла на понятието „събитие“ в Йовковите легенди. Кое е събитието в „Шибил“? Според фабулата — една голяма любов и една празнична смърт, според нейната организация — героят променя своето отношение, жизнената си позиция. Какво става в „Най-вярната стража“? Според фабулата — две любови, три отвлечения, пет смърти и едно успокоение, според организацията — едни се противопоставят на насилието, други чакат да видят какво ще стане. Затова всеки герой тук е толкова „главен“, колкото и Ранка, около чиито отвлечения се върти всичко и която е най-безличната Йовкова героиня в легендите. В „Индже“ зад многото кланета, обири, пожари, любов, детеубийство, милосърдие, възмездие стои една голяма промяна — превръщането на Индже-главореза в Индже-закрилника. В „Постолови воденици“ зад безбройните приключения на Женда и ревности на Марин стои този път не промяната, а поривът, копнежът за промяна. Вл. Василев, който отблизо познава Йовков и следи непосредствено работата му върху „Старопланински легенди“, много точно отбелязва, че всеки Йовков сюжет отвежда до един духовновъзвисяващ момент — морален, философски или естетически. За Йовков главното събитие във всяка от легендите е именно този порив на човека да се реализира като личност, преодолявайки напастената инерция на вековно вегетиране — в света и в самия себе си. Чрез сложната организация на сюжетното действие писателят постига това разграничаване на душевното от фабулното събитие, което му позволява, без да променя народното предание, да подчини фолклорно-легендарната представа на своята концепция за човека и света. Това съществуване на двете представи е ясно изразено в „Юнашки глави“.

Според преданието за жеравненското въстание главното събитие в „Юнашки глави“ би трябвало да е самото въстание, но главното събитие, главната промяна тук са „преображенията на дядо Руся“⁵³. И тук, както и в „Най-вярната стража“ активността е противопоставена на пасивността, бунтът — на примирението, смелостта — на страха, шестимата въстаници — на „мирното“ село, дядо Руси преди въстанието — на дядо Руси след въстанието, копнежът за промяна — на инерцията.

Йовков проследява три момента от развитието на характера. Те следват развитието на фабулното събитие — подготовката за въстанието, самотния бунт на Милуш и другарите му и донасянето на главите на въстаниците в селото. След първото състояние на радостна възбуда идва съмнението, а след него — примирението. Причината за „преображенията“ на дядо Руси е вътрешното раздвоение между противопоставянето и приспособяването към обстоятелствата. За неуспеха на бунта дядо Руси упреква времето и Балкана, а Йовков — хората — заради робското примирение, заради страха „да не се прави от лошото по-лошо“.

Йовков, който с възторг чете „Под игото“, избира един печален, но също действителен случай от това време, защото за него смисълът на този случай е в раздвое-

⁵³ Това е заглавието на разказа при първата му публикация в сп. Българска мисъл, 1926, кн. VI—VII.

нието между назрелия копнеж за свобода и инертността. В писмото си до Д. Константинов, с което го моли да събере „преданията и разказите за стари, битови или исторически случки, стига само в тях да е вложено нещо интересно и о с о б е н о“, Йовков добавя: „Такъв е случаят например с въстаниците, излезли от Жеравна с четата на Стоил войвода, и донасянето на главите им в Жеравна, за да ги познаят близките им. Доколкото помня, станало е дума за един момък, чийто баща е познал главата му, но не е смее да признае това“⁵⁴ (разр. м.).

По същото време, когато Йовков пише своите романтични легенди, в разговор с приятели той споделя: „Кой би повярвал, че в България е възможна такава продължителна и свирепа цензура. А ето че народът я понася търпеливо. Тоя народ даде 100 хиляди жертви за Македония, а не може да даде един човек жертва за свободата си.“⁵⁵ Тази убийствена ирония е изненадваща за писателя, „коленичил пред народа си“ (Е. Станев), но Йовков си я позволява — именно заради народа. „Нашите държавници и общественици са търсили не пробуденото и утвърдено национално съзнание, а пасивната, инстинктна, неосъзната българска душа и с нея са работили, тъй като с нея по-лесно може да се злоупотребява.“⁵⁶ Да се преодолее пасивността, инертността на смазаната от фашисткия терор „българска душа“ — в това Йовков вижда главния проблем на своето време. Очевидно в жеравненските предания от XVII до XIX в. той е търсил именно пробуждащото се народно самосъзнание така, както се е отразило в художествените творби на нашия народ.

В „Мостът на Дрина“ историята на Босна от XVI до XIX в. е и история на нейните предания. Андрич е подбрал само тези босненски легенди, които фиксират най-важните промени в народната съдба. Андрич, както и Йовков в „Старопланински легенди“, свързва проблема за свободата на личността с проблема за свободата на народа, редувайки „новелите“ за личната драма (на Фата или на Чоркан) с „новели“ за народната драма (бунтовете, големите приниждавания на реката или окупацията), а в първата и в последните 13 глави на романа личната и народната драма са двете измерения на непрекъснатия ход на историята.

Ако Йовков за разлика от Андрич няма завършена концепция за националната история, то е, защото никога не се е интересувал от историята като процес. Тривековният процес на националното ни възраждане в критичните условия на робството Йовков редуцира до една от неговите прояви — която той смята за най-значима — проявата на волята за съпротива — от съпротива срещу заковаността патриархални предразсъдъци до съпротивата срещу насилието.

Научната работа на Андрич върху босненската история безспорно има решаващо значение и за формирането на оригиналната му писателска концепция за историята.⁵⁷ И ако в последната си книга той формулира пределно ясно схващането си: „в легендите е истинската история на човечеството“⁵⁸, то е, защото в босненските предания от времето на робството Андрич откри същата общочовешки значима ценност, която откри Йовков в жеравненските легенди — порива към свободата, „копнежът, който разчупва формата и преодолява Времето“ (Лорка): „Народът страдаше, шепнеше и се бранеше, ако не другояче, то поне с приказки, в които живееше неговият мъглив, но неунищожим стремеж за правда, за по-друг живот и по-добри времена.“⁵⁹

⁵⁴ Д. Минчев. Йордан Йовков. Спомени и документи. Варна, 1969, с. 276—277.

⁵⁵ С. П. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 95.

⁵⁶ Пак там, с. 88—89.

⁵⁷ През 1923 г. Андрич защитава докторска дисертация по философия на тема „Духовният живот в Босна по времето на турците“, от 1924 до 1927 г. изучава архивите на френския консул в Травник Пиер Давид, през 1937 — архивите на двама австрийски консули. По-подробно за знанието на научната работа на Андрич за писателското му дело вж. Mihael Samić. Istorijski izvori Travničke hronike Ive Andrića i njinoва imjetnička transpozicija. Sarajevo, 1962.

⁵⁸ Разговор с Гоя.

⁵⁹ Андрич. Приказка за слона на везира.