

4. Йерогамията в литературата – основни характеристики.

Намерението, с което започнах да пиша за йерогамията, беше да откроя и осветя нейните следи в литературата. Кое прави една връзка йерогамна? Кои мотиви сакрализират една литературна двойка и профанизират друга? Как в светско изкуство като литературата могат да пробият религиозни архетипи и митични ситуации? Ето това са въпроси, на които се опитвам да отговоря.

Броят на литературните произведения, които смятам да разгледам, е скромнен. Не е по силите ми да изровя всички мотиви на йерогамия в европейската литература, а за световната дори не си поставям цел. Опитвам се да сторя това най-вече в българската литература, прибавяйки и някои класически йерогамни творби на европейската литература.

Кое прави една история йерогамна?

Преди всичко това е връзка между мъж и жена. В идеалния случай тя е еротична. Възможни са случаи и на нееротична йерогамия – там, където високият идеализъм провижда в секса профанация на изкуплението (любовта на Данте към Беатриче, на Яворов към Девицата). Връзката често е между нееднозначни партньори – единият е йерархично доминантен или пък властва строга субект-обектна дихотомия. Субектът е активното, отдаващото, изкупителното начало; обектът е пасивното, приемащото, изкупваното начало. Конфигурацията мъж-субект и жена-обект повтаря устойчивия религиозен модел на мъжкото имперсонално съзнание и женската персонализирана психика, но има и обратни случаи. Те се появяват там, където авторът (мъж) себеотнася процеса на изкупление, превръщайки се в участник в драмата. Иначе казано, мъжът се нуждае от женски трансцендентен образ, който да го изкупи. Данте е направил своеобразна революция с образа на Беатриче, която стои йерархично по-високо и от него, и от Виргилий; подобни мотиви има и в любовните стихотворения на Яворов. Нееднозначността на йерогамните партньори тук е обратна на класическата – женското начало е доминантното. Като цяло такива йерогамии са нееротични. В тях има нещо от изтънченото рицарско отношение към жената, което свързваме със западния католицизъм. Стриктно погледнато, това не са типични йерогамии (няма сексуална консумация), но има изкупление, грация, благодат, което ги полага в религиозно ложе. Вероятно мъжкото въображение трудно може да си представи изкупващото женско начало, различно от вирджиналното. Във всеки случай няма противене на класическата формула за изкупване на жената чрез интимна връзка с мъжкото начало (може би под влияние на митове като тези за Купидон и Психея и Христос и София).

Има йерогамии, в които женското и мъжкото начало са равнопоставени, но силно поляризирани. Класически пример е любовта на Ромео и Жулиета. В този случай не можем да кажем, че едното начало изкупва преобладаващото друго – процесът на изкупление тече и в двете посоки. Това са модерни варианти на йерогамията – еманципирани, двупосочни, движени от волята за любов. (Парадоксално, но в двата базисни йерогамни мита от общо четирите необходими влюбвания се случва само едно – това на Купидон, докато Психея, Христос и София са движени от ръката на провиденията, не от собствената си воля и избор).

Важна особеност на йерогамията е нейната секретност и специалност. Двойката е отделена от света и обществото. Тази отделеност може да е пространствена (разказа „Най-вярната стража“ на Йовков, поемата „Черен жребец“

на Марко Бадзато), времева („Ромео и Жулиета” на Шекспир) или пък символна, базирана на споделена тайна (разказа „Жената със златния косъм” на Елин Пелин, стихотворението „Павлета делия и Павлетица млада” на Яворов). Във всеки случай двойката се съчетава в едно непроницаемо за обществото време-пространство, което е знаково за дихотомията профанно-сакрално. Профанният брак става в света, сакралният – извън него.

Друга особеност на йерогамията е трансформацията на нейната обектна половина, ако става дума за субект-обектна двойка, или и на двете половини, ако липсва йерархизация. Примери за такова издигане до по-висок порядък има дори в българската литература, която е бедна на трансформационни жестове: Яворов облича копнежа си по еротична консумация на девицата в одеждите на една духовна мисия по спасяване душата на поета; Пенчо Славейков вижда в хетерата Фрина вратата към екстаза на безвремието, което прави човек едно с боговете; Йовковата Ранка се бракосъчетава с чужденеца и друговеца, надскачайки етно- религиозната си идентичност; Елинпелиновата Смарайда се трансформира от непроявено в проявено под обектифициращия поглед на Павел Блажения и т.н.

По-специален вариант на йерогамната трансформация е смъртта. Всъщност всяка тотална трансформация е символична смърт – смърт на ейдолона, на егото с неговия тесен персонален контекст. Но подобен краен жест рядко върви ръка за ръка с брачната парадигма; брачността в митовете и литературата е знак за щастлив край, за хепи енд на перипетиите. Бракът е врата към живота, към зачеването и раждането, а не към смъртта и аниhilацията на двойката. Смъртта е запазена територия на голямата любов, която не може да намери разрешение в обществото и живота. Смъртта, с други думи, е поле на трагично влюбени девственици, чиято еротична консумация става в селенията на отвъдното.

Едно изключение от правилото са Ромео и Жулиета. Двойката от Верона е символ не просто на голямата любов, а на консумираната брачност, която завършва със смърт. Шекспир ясно следва схемата любов – брак – смърт, сякаш за да утвърди абсолютната съвместимост на брачната любов със смъртта, с аниhilацията (мотив, както се разбрахме, видимо чужд на митологията, приказките и литературата).

Все пак, заслужава внимание въпроса защо ни се привижда разрыв с европейската традиция в една драма, чиято популярност всъщност опровергава идеята за несъвместимост с йерогамните модели на европейеца? Може би защото и в митовете (Купидон и Психея, Христос и София), и в детските приказки (Снежанка, Пепеляшка, Спящата красавица и Принца) именно щастливият край е привидност. Самият факт, че след бракосъчетанието историята свършва, е категоричен знак за нейното изпадане от линейното време в безвремието, от съществуването в събитийна последователност в (не)съществуване в полето на безсъбитийността. Това крайно постигане (безсмъртие в мита за Купидон и Психея, щастлив брачен живот с формулата „три дни яли, пили и се веселили” в приказките) е всъщност метафора на смъртта. Животът тук, на тази земя, е безкрайно страдание за човешката душа (странстванията на Психея, промискуитетата на София, слугинството на Пепеляшка, стогодишния сън на Спящата красавица, перипетиите на Снежанка), но един ден богът-принц пристига, целува/изкупва душата и я отнася в неznайно царство на вечно блаженство и безвремие. Спасена от историята, от линейното време, душата попада в райските пространства на смъртта, на религиозното просветление.

„Ромео и Жулиета” разиграва тази история в нейната абсолютна конкретика – тук женитбата е женитба, а смъртта е смърт. Именно разделението на двата акта в драмата е знак за тяхното символно сливане – не ни се налага да се досещаме, както в приказките, че щастливата сватба е всъщност сватба с Принц Смърт. Голямата популярност на шекспировата драма говори, че чрез нея са изказани дълбоко закодирани митични парадигми в душата на европейца. Точно какви са тези парадигми ще разгледам по-нататък.