

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“



ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

ПАИСИЕВИ ЧЕТЕНИЯ

.....

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

.....

Пловдив
2 – 3 ноември 2012 г.

НАУЧНИ ТРУДОВЕ
том 50, кн. 1, сб. Г, 2012
Филология

**PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS – LANGUAGES AND LITERATURE
VOL. 50, BOOK 1, PART D, 2012**

Международна редакционна колегия

проф. д.ф.н. Александър Владимирович Бондарко
проф. д.ф.н. Сергей Иванович Николаев
проф.д-р Богуслав Желински
проф. д-р Малгожата Коритковска
проф. д-р Михаела Солейман-пур-Хашеми
проф. д.ф.н. Иван Куцаров

Отговорни редактори

доц. д-р Жоржета Чолакова
доц. д-р Елена Гетова

Редакционен екип

проф. д.ф.н. Диана Иванова
проф. д.ф.н. Любка Липчева
доц. д-р Красимира Чакърва
доц. д-р Татяна Ичевска
доц. д-р Христина Тончева
гл. ас. д-р Юлиана Чакърва
гл. ас. д-р Борян Янев
гл. ас. д-р Борислав Борисов
гл. ас. д-р Яна Роуланд
гл. ас. д-р Снежа Цонева-Матюсън
гл. ас. д-р Фани Бойкова
гл. ас. Райна Петрова

Коректор

гл. ас. Гергана Иванова

ISSN 0861–0029

СЪДЪРЖАНИЕ

СЛАВИСТИКА

Мария Кръстева

*Смирение и търпение в руската
житийна литература от XI – XIV век*..... 9

Michaela Soleiman pour Hashemi

*Barokní slavismus v německy psaných
cyrilometodějských textech barokního období* 16

Victoria Zaevska

*Mapping the Communal Ideology of the Poor:
Carnavalesque Techniques of Subversion
in Thomas Deloney's Jack of Newbury*..... 23

Аделина Странджева

*От етнографията към историята,
или за школското моделиране на миналото* 32

Дария Карапеткова

*Свидетелствата на Джузепе Модрич и Вико Мантегаца
за България след Съединението: ъгли на наблюдение* 42

Татяна Ичевска

*Тайнописи и знамения
(баталният код в прозата на Йордан Йовков)* 50

Ангел Тарашев

*Един възможен ракурс към отношенията
Йовков – Садовяну*..... 68

Ана Маринова

*Философската антропология – препъникамък
за анималистичната проза?* 82

Магдалена Костова-Панайотова

*Отвъд митология и идеология?
(„женската“ априлска лирика от 60-те)*..... 104

Мария Пипева
*Как Кристофър Робин стана Бебо Червенушко:
българската рецепция на Мечо Пух* 119

Анжелина Пенчева
*Играеща История, играна История,
игра на История в постмодерната чешка проза* 132

АНГЛИЦИСТИКА И ГЕРМАНИСТИКА

Петър Моллов
*Еротичното в поемите Херо и Леандър
от Кристофър Марлоу
и Полифем и Галатя от Луис де Гонгора* 147

Йордан Костурков
*Елън Глазгоу и традицията
на литературата на плантацията* 156

Елица Дубарова
Модел на отсъствието в два романа на ХХ век 167

Амелия Личева
*История и наука в „Измерването на света“
от Даниел Келман* 175

Atanas Manchorov
*Medieval Mystery Plays
and the Protopolyphonicity of Artistic Form* 182

Vitana Kostadinova
*Jane Austen and translatability:
Pride and Prejudice illustrated* 195

Maria Dimitrova
*Decorous seduction:
The Self-Annotated Poetry of William Empson* 206

Yana Rowland
*Circumstance and Identity in Thomas Hardy's
Satires of Circumstance in Fifteen Glimpses (1911)* 217

Vakrilen Kilyovski
*The „chair caning“, „L'ombre Du Soleil“
& Mr. R. Mutt's Urinal: The Impact of Technology
on the Avantgardists' Interart Practices.....* 230

Ralitsa Muharska
*Susan Glaspell on the Verge: modernist femininity
on the threshold.....* 244

Ivelina Kazakova
*On monarchy and moral values
in the archbishop of canterbury's thanksgiving sermon.....* 259

РОМАНИСТИКА

Радослава Кирилова
*Социална сатира в комедията „Наемници“
на Торес Нааро* 269

Rocío Rubio Moirón
El espíritu trágico en La casa de Bernarda Alba 282

Jessica Ciabotaru De Manev
La cultura judeoespañola..... 294

Tatyana Ivanova
El poder atractivo de la telenovela 306

Isabelle Roussel-Gillet
Dire l'interculturel avec JMG Le Clézio et Annie Ernaux? 317

Maya Timénova
*Identité et marginalité dans
le roman Mon nom d'Eugène.....* 328

Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante
*La perception comme narration dans
La voyeuse interdite de Nina Bouraoui* 339

ДОКТОРАНТИ

Канелия Божинова

*Поетика на аналозиите в творчеството
на Димчо Дебелянов..... 353*

Ваня Георгиева

*„Хартията всичко търпи“ или реваншизмът на мастилото
над (не)написаните истории на привидността.
Първото издание на писмата на Лора Каравелова 368*

РЕЦЕНЗИИ

Атанас Бучков

*Атанас Манчоров. Между епоса и романа.
Концепциите на М. М. Бахтин и „междинните жанрове“
в средновековната английска литература. Пловдив:
УИ „Паисий Хилендарски“, 2011. 381*

Николета Пътова

*Елена Гетова. Възрожденската библиотека.
Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2012. 384*

Дияна Николова

*Соня Александрова. Западноевропейската
литературна 1953/54 година. Пловдив:
УИ „Паисий Хилендарски“, 2012. 390*

СЛАВИСТИКА



**СМИРЕНИЕ И ТЪРПЕНИЕ В РУСКАТА
ЖИТИЙНА ЛИТЕРАТУРА ОТ XI – XIV ВЕК**

Мария Кръстева
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**HUMBLENESS AND PATIENCE IN RUSSIAN HOMILIES
FROM THE XI – XIV CENTURIES**

Maria Krasteva
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

Humility and patience are the foundation of all Christian virtues; they participate in shaping the image of holiness. The Old Russian hagiography of the 11th– 14th centuries allows tracing the development of the content of these elements of the worldview system of the Russian saint from a simple definition as a state of mind to its transformation into a phenomenon of humility.

Key words: holiness, humility, patience

Средновековните богослови от Киевска Рус в своите религиозни размишления „търсят човешкия смисъл“ и се опитват да „постигнат онези закони, които са в основата на моралния живот на човека“ (Горски 1988: 193 – 194). Особеният поглед върху света, начините, по които тези закони биват разкривани, пътят, който трябва да бъде извървян за реализирането на човешкия смисъл, ясно и отчетливо се разчитат и в агиографията от онова време. Така житийната литература на Древна Рус се явява един от фокусите на средновековната философска мисъл, а житието се възприема като своеобразен морален канон, който формира важни черти от руското нравствено съзнание.

Страдание и смърт, човешки пороци, злоба и страсти, небесно добро, сурова пустош и крайни решения, смирение и страх Божи – с това е изпълнен житейският път на християнския светец. Светът на човека, изобразен в агиографската литература, демонстрира неизменно напрежение, взаимоизключване и взаимопроникване на неговите битийни и нравствени измерения. Светият герой на житието задължително върви напред въпреки „стихиите на този свят“, като при това

разкрива собствения си морален потенциал, боговдъхновената сила на противодействие на злото и утвърждаване на спасителното добро. Като резултат от този подвиг идеалът на доброто намира конкретно жизнено въплъщение, като потвърждава своята битийна възможност, произтичаща от надбитийността на Божия замисъл за човека. С други думи, духовният и жизненият път на светеца е път на морално преодоляване на един първичен статус, придобит от човека вследствие на грехопадението, и получаване на друг, идеален, праобраз на който се явява светостта.

Сред категориите, имащи основно значение при формирането на древноруския образ на светостта, особено внимание предизвикват категориите праведност, греховност, чудо, милосърдие, смирение.

Опитът за категориален анализ на древноруското житие дава възможност да се осветлят в нетрадиционен план като че ли затвърдени негови реалии. И ако това е справедливо за такива смислообразуващи концепти на житието като святост, праведност, чудо, които не се дефинират непосредствено в самата агиография и изискват специално теоретично открояване, то толкова по-интересна е възможността да приложим подобен подход към житийните реалии, които са напълно явни, винаги се тематизират в самия текст, без да се декларирани в него като неотделимо свойство на светия човек, на неговата светогледна система и морална осанка. Към подобни категории можем да отнесем на първо място смирението и търпението.

За християнството смирението е основа на всички добродетели. Нещо повече, то е цялостното християнско светоусещане, началото на новозаветния живот и самият този живот. Бог обича смирените, на тях се открива и към тях благоволи. В Стария завет Той казва: „Ето на кого ще погледна: на смирения и съкрушения духом и на треперещия пред Моето слово“ (Ис. 66: 2). Св. Йоан Лествичник нарича смирението царица на добродетелите, безименна благодат на душата, съкровище, което се пази в крехки съдове (Лествичник 1991). Смиреномъдрието крие в себе си необикновено величие, то води от низините на унижението към вечната слава и Царството небесно. Който се облича в смиреномъдрие, се уподобява на първообраза на смирението – Христос. Без смирение няма истинска добродетелност, защото то по думите на св. Йоан Златоуст е основата, върху която „може да се изгради без опасност и всичко друго“, което е добро и спасително. „Напротив, ако тази основа липсва, макар някой в своя живот да се възвиси до небето, всичко това лесно ще се разруши и ще има лош край“ (Златоуст 2004).

Върху материала на староруската агиография имаме възможност да проследим развитието на категориалното съдържание на смирението от просто дефиниране като определено състояние на душата, през неговото конкретизиране като светоотношение, което става основа на „лествицата“ за духовен възход, до преобразуването на това съдържание във феномена на „смиреномъдрието“, което съответно намира своята реализация в смиреномъдрото житие на светеца.

Първото от назованите, чисто феноменологично ниво на текстово представяне на смирението (смирението като желателно и очаквано състояние на душата на човека, устремил се към святост) явно се базира на страха Божи, тоест на морално осмисленото остро усещане за своята по рождение и прижизнена греховност. Смирението в такъв аспект възниква като модификация на страха Божи, която за светеца е най-продуктивна в творческо и жизнено отношение – като най-важно предпазване от възгордяването и неговите съблазни по монашеския път. През XII век в западна Европа св. Бернар от Клерво пише специален трактат „За степените на смирение и гордост“, където показва как лишението от вътрешно смирение монашеско „състезание за победа над самия себе си“ постепенно води към греха на горделивостта. А горделивият монах според Йоан Лествичник „няма да има потребност от демон, тъй като сам за себе си вече е демон и враг“ (Лествичник 1991:141).

За нас е важно, че още древноруските житиеписци чувстват основната отлика на автентичното, задълбочено смирение от показното, демонстративно смирение. Ако се обърнем към текста на Киево-Печерския патерик, ще видим принципна промяна в моралните доминанти дори за относително кратък период от време от Симон до Поликарп: ако в осветляването на житието и взаимоотношенията на братята монаси при Симон доминират любовта, търпението и молитвата, то Поликарп се съсредоточава върху описанието на нагледни подвизи и чудеса. Може да се предположи, че за руското религиозно и нравствено съзнание още в онези далечни времена е било присъщо чувството, че самото смирение трябва да бъде смирено, че основната област на неговите прояви са не гръмките дела и поразяващите душата подвизи, то трябва да е тихо, незабележимо за страничния поглед, но преизпълнено с дълбоката вътрешна радост на търпението. В потвърждение на споменатото са словата на Теодосий Печерски за търпението и любовта, търпението и поста, търпението и милостинята, търпението и смирението и т.н. Едни от водещите характеристики на Теодосий – смирението, чиято основа е съзерцаването на Христовото са-

моунижение, отхвърлянето на удобствата на битието, скромното прикриване на собствените аскетически подвизи – стават мерило за праведността на руските монаси. Духовни ученици и последователи на Теодосий са мнозина от монасите в Киево-Печерския манастир, чиито жития са включени в Патерика.

Смирението на Марк Пещерник пред упреците на братята монаси е възнаградено от Бога с възможността да сътвори чудо, което от своя страна подчертава трепета, страха Божи и светлата вяра на монаха, че „Бог не отхвърля сърцето на съкрушения и смирения“. Блаженият Пимен, роден с тежък недъг, дълги години търпи болки и унижение, но се опазва от душевна поквара. Стремещт към служене на Бога укрепва неговото смирение и търпение и с Божия промисъл Пимен по чуден начин бива подстриган в манастира. Тежкото състояние на монаха продължава дълги години, то е съпроводено с унижително отношение, погнуса и пренебрегване от страна на мнозина от братята в манастира, но Пимен с радост търпи всичко. Светлата вяра, съчетана с душевен трепет, смирение пред Бога и търпеливо понасяне на телесни и нравствени страдания позволяват на монаха да се нареди сред праведниците.

Смирен труженик е бил светият княз Николай Святоша (в светския живот Святослав, черниговски княз от края на XI в., правнук на Ярослав Мъдри). Оставил славата и светската суета, властта и почестите, той дава монашески обет и със старание и търпение се труди подобно на роб с убеждението, че Бог желае смирено и чисто сърце. Пред прага на вечността преподобният примирява враждуващите черниговски князе с техните братя като израз на своето смиреномъдро светоотношение.

Напълно съзвучен с подобно светоусещане е изводът на съвременния християнски мислител П. Иванов, навеян от размислите върху историческата съдба на Киево-Печерския манастир: „Манастирът не е място [...] за получаване на някакви особени заслуги пред Господа или място за най-удобно спасение на душата. Напротив, това място е изключително тежко за спасяването на душата, ако онзи, който е приел обета, не е получил знак от Господа – то е съсредоточение на големи духовни опасности. Така както в църквата има само едно средство за спасение, за всички достъпно и за всички задължително – търпението да носиш своя жизнен кръст“ (Иванов 1993: 469).

Именно това акцентирание върху жизнено-практическото единство на смирението и търпението като един от принципите на „светлата тишина“ на древноруската святост лишава древните руски жития

от онези парадоксални крайности на екзалтираното самоунижение по пътя на смирението, каквото намираме на Запад, примерно, в „Цветчетата“ на св. Франциск Асизки, а в по-късната руска традиция – в житието на св. Сергей Радонежки.

Споменатото прави по-видима за нас спецификата на осмислянето на смирението в руската култура като особено морално светоусещане, чиито духовни плодове са несуетността, победата над грижите на този свят, радостта на вътрешното битие, „сърдечното веселие“. Смирено отдавайки своята воля на Божия промисъл, древноруският светец във всички житейски перипетии се чувства като в топлата, спасителна Божия длан и затова, в пълно съответствие с евангелската постановка, не е загрижен сериозно за текущите проблеми на своето земно битие. Един от примерите в това отношение е св. Теодосий, който в разговорите си с иконома на манастира изразява част от своята житейска философия. Светият отец ни най-малко не е разтревожен от липсата на средства за храна и друго необходимо за монасите, защото изцяло се уповава на милостта Божия и вярва, че Бог няма да остави този, който не се грижи за утрешния ден.

Струва ни се, че в процеса на непосредствено пренасяне на подобна духовна нагласа към областта на практическите действия и на политическите отношения се формира характерният за древноруската традиция тип смирено, отстъпчиво поведение, което изключва мъст и акцентирание върху своите собствени „земни“ интереси (защитата на които в границите на допустимото сякаш се признава за изключително право на Бога). Естествено, с особена релефност такъв тип поведение се удостоверява не в монашеските жития, а там, където доминира злобата на деня и жестоката борба на интереси, които обикновено пораядат съвсем други образци на човешки взаимоотношения, където дейността на светеца директно се вплита в контекста на реалната политическа история, като демонстрира напълно нетривиални, често непостижими за светския историк (но впрочем винаги приемливи за древния летописец) „отстъпления“ от общата норма. Така светият княз Игор (1147 г.) с неочаквано смирение приема позорната си смърт от киевляните. Като смирен и търпелив се проявява и известният митротворец, по-големият брат на Игор св. Всеволод Олегович (управлявал в Киев между 1138 – 1146 г.), чийто жизнен принцип и форма на праведност е било да отстъпва, да не отмъщава, да търпи.

Всъщност типът смирение, демонстриран в житието на светия княз Всеволод, трудно може да бъде наречен и подвижнически; в определен смисъл той даже представлява алтернатива на подвижничест-

вото, тъй като в своята същност е противоположен, реализира се не чрез поредица гръмки дела и исторически постижения, а в цялостното, преизпълнено с духовна тишина, смиrenomъдро житие, пронизано от волята за общо примирение и покой.

Княз Александър Невски проявява своето смирение пред силата на Изтока. Мъдростта на Александър, по думите на летописеца, е от Бога; неговата предпазливост е била в действителност подвиг на смирението.

И все пак най-дълбоко и изразително моралната максима на смирението влиза в древноруското съзнание чрез подвига на светите князе Борис и Глеб. Мъченичеството на светите князе е лишено от всякакво подобие на героизъм, те представят не стоическо очакване, не предизвикателство към силите на злото. „Сказанието“, подобно на летописите, използва цялото си изкуство само за да изобрази тяхната човешка слабост, беззащитност. Пред нас е не просто „свободна, жертвена смърт“, която според Г. П. Федотов представлява главна особеност на древноруското мъченичество за вярата (Федотов 2001). По съществен начин в самата жертва доминира моралната и онтологична мощ на смирението – смирение не ритуално и не ситуативно-епизодично, а екзистенциално; то не просто носи в себе си отказ от собствената воля, а познава и приема живота в перспективата на неговата Божествена благодат. Именно при такъв прочит се разкрива задълбочената морална осмисленост на мъченичеството на Борис и Глеб, което е оказало мощно влияние върху народното съзнание през следващите столетия. От всички разновидности на мъченичеството именно страданието в името Христово откроява наличието в него на доминантата на смирението: приемайки образа на Агнеца, който поема върху себе си греховете на света, страстотерпецът не бяга от своите гонители, със собственото си търпение изкупва греховете и пречиства света. Духовният отглас на подвига на смирението и търпението на светите братя Борис и Глеб е бил забележим едва ли не във всеки отрязък от руската история. Достатъчно е да припомним духовния подвиг на руските князе, сблъскали се с жестокостта на татаро-монголските нашественици. Светият княз Михаил Ярославич (началото на XIV в.) смирено загърбва интересите си и отстъпва тверския престол на племенника си, загрижен за земите и хората си. Князът дава душата си за родната земя, с кръвта си спасява много хора от беда и това предизвиква мъст и унищожение, а самият княз впоследствие е подложен на унизителен съд, страдания и мъченическа смърт. Така руският светец чрез смирението и дълго-

търпението си подобно на светите братя страстотерпци поема чуждите грехове върху себе си, а отказът му от бягство е в съзвучие с образа на Борис.

П. Иванов, описвайки моралните последствия на християнизацията за Киевска Рус, отбелязва: „Светото търпение на първите мъченици на покръстената Рус е дало началото на търпението и на целия руски народ като основна негова добропорядъчност, търпението и неговата способност външно житейски да отстъпваш на другите, вътрешно да гориш от любов към Христа и към хората, тъй като за готовността да отстъпваш Христос дарява радостта да обичаш Него и всички“ (Иванов 1993: 367). Ако проследим в този ракурс както духовната, така и политическата история на руския народ, то някои трагични или незначителни и като че ли „непрестижни“ нейни моменти придобиват дълбоко духовно съдържание.

ЛИТЕРАТУРА

- Горски 1988:** Горский, В. С. *Философские идеи в культуре Киевской Руси XI – начала XII в.* Киев: „Наукова думка“, 1988.
- Златоуст 2004:** Златоуст, Иоан. *Творения*, том VII, кн. I. 10.03.2004, 20.10.2012 http://www.wco.ru/biblio/books/ioannz7_1/Main.htm
- Иванов 1993:** Иванов, П. *Тайна святых. Введение в апокалипсис.* Москва: „Паломник“, 1993.
- Лествичник 1991:** Иоанн, игумен Синайской горы. *Лествица: в сокращении для начинающих путь духовной жизни.* Москва: Братство во Имя Всемилостивого Спаса, 1991.
- Федотов 2001:** Федотов, Г. П. *Святые Древней Руси.* 2001, 17.10.2012, <http://www.vehi.net/fedotov/svyaty/01.html>

BAROKNÍ SLAVISMUS V NĚMECKY PSANÝCH CYRILOMETODĚJSKÝCH TEXTECH BAROKNÍHO OBDOBÍ¹

*Michaela Soleiman pour Hashemi
Masarykova univerzita Brno*

BAROQUE SLAVICISMS IN BAROQUE HOMELITICS ABOUT CYRIL AND METHODIUS WRITTEN IN GERMAN

*Michaela Soleiman pour Hashemi
Masaryk University of Brno*

This article deals with (after B. Zlámal's 1938, M. Kopecký's 1965, M. Hashemi 2010 studies) the topic of Cyril and Methodius's Baroque homiletics written in German and its so-called Baroque Slavism. These sermons were devoted to Moravian compatriots living in Vienna on occasion of the feasts of Cyril and Methodius Vienna St. Michael's Church in the period 1708 – 1782.

First, there is offered a characteristics of the above-mentioned theme, with a recently confirmed hypothesis of the existence of 71 printed Cyril and Methodius sermons by its bibliographic database print in 1708 – 1779. Texts from 1780–1782 have only been found recently and probably sermons ceased being printed further on.

The intertextual connections of texts have been traced. It has been discovered that the variety of historiographical sources quoted in the sermons are partly false, in fact those quotations are taken from *Sacra Moraviae historia sive Vita SS. Cyrilli et Methudii* (1710, written by the Catholic preast from the Czech lands, Jan Jiří Středovský, 1679 – 1713). Those include historical and pseudo-historical motives of the Cyril and Methodius's life and of the type of Baroque Slavism.

In this context, a hypothesis has been offered that the authors (mostly Moravian preachers) of Cyril and Methodius Baroque homiletics written in German partly express the defense of Slavs, concretely by accentuation of the etymology of the name Slave as “gloria” (and in this way confront the etymology of this name as “slaves”). This idea could be detected in the above-mentioned text written by Středovský. There is given a parallel idea of importance of Cyril and Methodius's mission for the development of authentic

¹ Stat' vznikla s finanční podporou Grantového fondu děkana Filozofické fakulty MU.

culture and for supporting its own inhabitants both in the research sermons and in *Slavonic-Bulgarian History*, written by Paisius of Hilendar.

This paper was written with the financial support of the dean of The Faculty of Arts of the Masaryk University in Brno, Czech Republic (prof. PhDr. Josef Krob, CSc.).

Key words: Cyril and Methodius Baroque Homiletics written in German; so-called Baroque Slavism; etymology of the name Slave as “gloria”; B. Zlámal’s, 1938, M. Kopecký’s, 1965, M. Hashemi, 2010, Cyril and Method studies; 71 Cyril and Method preachings (1708 – 1779); a support of the own cultural tradition both in Cyril and Method preachings and in *Slavonic-Bulgarian History* by Paisii Hilendarski

Časový kontext, kdy byla vytištěna zakladatelská kniha Paisije Chilendarského *Istorija slavenobolgarskaja*, je v literatuře českého prostředí hodnocen – dle periodizace Václava Černého – jako tzv. baroko po baroku (1740 – 1780) (Černý 1996: 341), kdy se dostává do popředí literárního vývoje slovesnost lidová. To přirozeně neznamená (jak také V. Černý postihuje), že v tzv. české oficiální literatuře (určené z hlediska katolické konfese) dále nepokračuje tisk děl především historiografického, legendistického, homiletického či kancionálového zaměření. Právě v r. 1762 je v Brně vydán latinský *Život poustevníka Vintíře*, tehdejší benediktinským opatem v Rajhradě P. Bonaventurou Josefem Piterem (*Thesaurus absconditus*). Piter v něm doložil existenci svého řádového praotce (dílo bylo konečně určeno benediktinskému řádu) a ukázal na genezi jeho kultu spojeného s břevnovským klášterem (nejstarším mužským klášterem v Čechách). Tímto dílem se však nyní zabývat nehodlám, přestože je vintířovská tematika, i pro vykreslení přetrvávající barokní poetiky, nesporně zajímavá.

V r. 1762 totiž vychází také např. jedno z celé dlouhé řady cyrilometodějských kázání, konkrétně jednoho z kazatelů (v daném případě P. Baumgartnera), kteří převážně vstoupili do literatury právě takovým jediným tištěným cyrilometodějským textem. Vzhledem k tomu, že jde o tematiku poměrně málo známou, a přitom nesmírně zajímavou, obě naše národní prostředí spojující, dovoluji mi, abych Vás s ní v krátkém a výběrovém exkurzu blížeji seznámila.

Na fakt existence cyrilometodějských německy psaných kázání upozornil v českém prostředí v první polovině 20. století jako první teolog zabývající se cyrilometodějskou tematikou, Bohumil Zlámal (1919 – 1984). Ve svém článku *Barokní chvála sv. Cyrila a Metoděje* v r. 1938 pojednal o těchto kázáních na základě tzv. nákelského konvolutu (z

kostelní knihovny v Nákle u Olomouce), který mj. obsahoval právě (neúplný) soubor 29 cyrilometodějských panegyrických textů z let 1708 – 1744. B. Zlámal tak tematiku de facto inicioval a provedl do ní první zásadní sondy. Texty popsal a současně uvedl, že byly proslovené pro moravské krajany v souvislosti s cyrilometodějskými slavnostmi ve svatomichalském kostele ve Vídni. Další český badatel, který se tematikou cyrilometodějských kázání na základě nákelského sborníku zabýval, byl v 60. letech 20. století byl (pozdější) profesor MU v Brně Milan Kopecký (1925 – 2006), a to ve své širěji zaměřené zásadní studii o cyrilometodějské tradici ve starší české literatuře (Kopecký 1965, 2002).² Kopecký přitom upozornil znovu (s odkazem na historika B. Šidu³) na fakt, že cyrilometodějské slavnosti trvaly ve Vídni až do r. 1782, a proto uvedl, že tato kázání lze doložit i pro druhou polovinu 18. století, žádné další údaje o nich však nepřinesl. Ve vztahu k bulharskému bádání nutno uvést, že už v cyrilometodějské bibliografii G. A. Ilinského z r. 1934 je uvedeno několik takových německých cyrilometodějských kázání.⁴ V rakouském bádání se zabýval uvedenými kázáními A. Mais, který popsal charakter cyrilometodějských slavností v širším kulturním kontextu. Na základě studia vídeňských diáří pořídil úplný soupis těchto slavností (včetně celebrantů mší a autorů kázání), přičemž shromáždil 58 textů (z celkových pravděpodobně 75 vtištěných).

Mou badatelskou ambicí se stalo dohledat další cyrilometodějské texty a pokusit se o další precizaci jejich charakteristiky. Práci jsem měla na jedné straně znesnadněnou faktem, že se nákelský sborník v totalitní době ztratil,⁵ na druhé straně mě však právě tato skutečnost dovedla k

² Uvedeno též v cyrilometodějské bibliografii – Sofie: 1983: 531 /ad 4774/. Později analogicky Kopecký 2002.

³ Kult cyrilometodějský a česká Vídeň (1932, srov. pozn. 50 na s. 585 Kopeckého textu uvedeného jako 4a/ - v předchozí poznámce). – Ve skutečnosti však cyrilometodějské slavnosti trvaly až do roku 1784, jak je na základě vídeňských diáří popisuje A. Mais 1957/1958 (viz o něm v meritorním textu).

⁴ Srov. Zlámal, B. (op. cit. v pozn. 3), s. 3 (v pozn. 1). – Vzhledem k tomu, že se mi nepodařilo tuto bibliografii v českém prostředí získat, cituji dle Zlámala, že Ilinský zná pět kázání z let 1708 – 1744, která Zlámal uvádí jmenovitě: Felsenecker, 1715; Magerl, 1717 (Magerl je však autorem i kázání z r. 1712); Fritz, 1725 (Fritz je však také autorem kázání z r. 1720); Ermlich, 1738 (datace neodpovídá, kazatelje však autorem též dvou kázání – z r. 1734, psáno jako Ermblich, a 1736 jako Ermlich, jde však o stejnou osobu); Schmid, 1748 (náležitě Schmidt). Dále Zlámal dodává: a „několik dalších kázání z let pozdějších“, které však nekonkretizuje.

⁵ To mi potvrdil bývalý pracovník kostelní správy přímo v místě bývalého uložení sborníku (Nákle u Olomouce).

heuristice jak v domácích, tak ve vídeňských knihovnách,⁶ tak i naposledy i v klášterní knihovně Klosterneuburg u Vídně. Materiálovým výsledkem takového výzkumu se mi pak stal soupis šedesáti čtyř zřejmě úplný seznam cyrilometodějských textů, jejichž největší počet, celkem 62 tedy celkem 71, jsem našla v právě zmíněné klášterní rakouské knihovně.⁷ Jak prokázal už A. Mais, každoročně bylo v rámci cyrilometodějských slavností v období 1708 – 1784 proneseno ve svatomichalském vídeňském kostele jedno cyrilometodějské kázání, dodejme, že prestižní,⁸ které bylo posléze i vytištěno (nejspíš však s výjimkou roku 1784).

Ve vztahu s kronikou Paisije Chilendarského, která cyrilometodějství nutně vyzvedává jako základ bulharské knižní kultury,⁹ si uveďme v souvislosti s fenoménem německy psaných cyrilometodějských textů základní typologickou paralelu. Význam cyrilometodějské mise je totiž také ústřední myšlenkou zmíněných textů, jak o tom svědčí často už jejich názvy, využívané v meritorním textu opakovaně, neřídka i v závěrečné modlitbě (poetice homiletického textu odpovídající), a již údaje tzv. obsahového titulního listu (na němž jsou oba věrozvěstové pojmenováni nejčastěji jako noví apoštolé, andělé a zemští patroni). Z možných přístupů ke zkoumání tématu zmiňme pouze stručně, že hlavním pramenným zdrojem cyrilometodějské motiviky se stále jeví *Sacra Moraviae historia*

⁶ Výsledkem byla moje studie *Sondy do cyrilometodějské německy psané barokní homiletiky*. In *Slovesné baroko ve středoevropském prostoru*. 1. vyd. Praha: nakladatelství ARSCI, 2010, s. 217 – 227 (do níž ještě nebyla ještě zahrnuta stať A. Maise).

⁷ Konkrétně v bibliografii k výše uvedenému článku (op. cit. v pozn. 5) jsem citovala celkem 49 textů nad původní Zlámalův seznam (o 29 cyrilometodějských textech). – Viz též katalog německy psaných svátečních kázání: Welzig, W. *Lobrede*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1989, kde však chybí cyrilometodějská kázání z let 1709, 1710, 1711 – 1712, 1714 (z tzv. Zlámalova seznamu) a texty z let 1769, 1771, 1777, 1778; 1780 – 1782; nejsou v něm taky uvedeny všechny signatury (pochopitelně jak českého prostředí; jak ÖNB, tak především klášterní knihovny Klosterneuburg). – Na rozdíl od A. Maise (op. cit. v pozn. 5) jsem navíc našla kázání z r. 1712, 1716, 1718, 1719, 1722, 1723, 1732, 1744, 1745 a 1752. (Ve srovnání s Maisovými nálezy jsem naopak zatím nedohledala kázání z r. 1769, 1771, 1777 a 1781.)

⁸ Na fakt pečlivého výběru kazatelů upozorňuje Kopecký –s poukazem na zápisky Jana Františka Josefa Rivoly, probošta křižovníků na Pöltenberku u Znojma (nyní Znojmo-Hradiště), známého jako autor Slováře českého (op. cit. v pozn. 4b/, s. 69). (Rivola položil základ tamní klášterní knihovně.)

⁹ О учителях словенских. // Хилендарски 1961: *История славеноболгарская*. 133 – 137.

sive Vita SS. Cyrilli et Methudii (1710)¹⁰ katolického kněze Jana Jiřího Středovského (1679 – 1713). Jak jsem už také ve své dřívější studii uvedla, v německy psaných cyrilometodějských kázáních jsou dále citovány, převážně v souvislosti s historií Moravy pojatou jako kulturně významnou nejrůznější prameny zpravidla historiografického zaměření – zahrnující od Kosmovy kroniky (1125), přes kroniku Hájkovu (1541) a Dubraviovu (1552) spis Zrcadlo slavného Markrabství moravského (1593) Poláka usazeného v Čechách Bartoloměje Paprockého z Hlohov a dále několik spisů barokního období – především Bohuslava Balbína (*Epitome historica rerum Bohemicarum*, 1677) a Tomáše Pešiny z Čechorodu (zejména *Mars Moravicus*, 1677, v souvislosti s udatností Moravanů). Toto zjištění (Soleiman pour Hashemi 2010: 219) si však nyní dovoluji precizovat v tom smyslu, že uvedená rozmanitost je do značné míry pouze zdánlivá, protože tyto spisy autoři citují právě na základě Středovského textu a vzhledem k tehdejšímu pojetí citací na to upozorňují jen výjimečně.¹¹

Ve vztahu k dílu Středovského si dovoluji nyní precizovat také svou charakteristiku tzv. barokního slavismu i nacionalismu, kterou jsem konstatovala ve své studii z r. 2010. V ní jsem uvedla, že motivy barokního slavismu se v cyrilometodějských textech přímo nabízely (na rozdíl od jiných textů o světcích českého prostředí) – v souladu s historickými realitami, tedy faktem, že cyrilometodějská mise znamenala christianizaci nejen Moravy, ale i dalších zemí, především slovanských. Tehdejší studium jen malé části nalezených textů mě však dovedlo pouze ke zjištění, že se kazatelé při zdůraznění christianizačního významu cyrilometodějské mise a jejích aktérů zaměřují především na výčty slovanských zemí, někdy i výběrové, a to s větší či menší oporou o Středovského text (ale i bez jeho znalosti). Nutno doplnit, že motiv Bulharska je frekvenčně zastoupen téměř ve všech takových výčtech, stejně jako tehdejší všechny země Koruny české (Čechy a Slezsko, Morava je citována vždy), početnější výčty zahrnují dále nejen Chorvatsko, ale i konkretizace na další jihoslovanské země (Dalmácii, Slovinsko, Srbsko a Bosnu).¹² (V daném kontextu existují i výčty jiného typu, v nichž např. autor poukazuje na jeho neúplnost a vyjmenovává např. pouze západoslovanské země a Rusko.¹³) V textech

¹⁰ Z citovaných badatelů je charakterizuje především Kopecký, M. (op. cit. 2, např. s. 69).

¹¹ Citování spisu Středovského je typické např. pro text Seelhamerův (1723), srov. s. 9 (tisk SK Olomouc, 42.766).

¹² Nejpočetnější výčet zemí, které cyrilometodějská mise zasáhla, jsem dosud našla v kázání D. Uberlakera, 1726.

¹³ Např. v textu A. Strobla, 1765: 22.

jsem však nenalezla explicitně formulovanou myšlenku o „vědomí jazykové a etnické příbuznosti Slovanů a jejich ohrožením německou rozpínavostí,¹⁴ tak je tomu v textu Bohuslava Balbína známém pod názvem obrozence Františka Martina Pelcla *Dissertatio apologetica pro lingua Slavonica, praecipue Bohemica*¹⁵ (rkp. 1672, tisk až 1775).

Při seznámení s novým materiálem kázání jsem však narazila na opakující se motiv dobového etymologického výkladu slova „Slovan“ /„Slaw“/ jako „čest“ či „sláva“ /„Ehre“; „Gloria“/ ve zvýrazněném a aktualizovaném tématu formulovaném polemicky ve vztahu k výkladu „Sclav“, tedy „otrok“.¹⁶ Jako nový, drobný přínos k tématice si nyní dovoluji doplnit ještě skutečnost, že se tato myšlenka objevuje opět v návaznosti na dílo Středovského, a část kazatelů ji opět uvádí bez odkazu na jeho již zmíněné dílo *Sacra Moraviae historia sive Vita SS. Cyrilli et Methudii*. Každopádně – právě taková myšlenka s sebou nese obrannou tendenci a plní funkci tzv. barokního slavismu i nacionalismu, který však nebyl v analyzovaných cyrilometodějských textech barokního období určován jazykově, ale teritoriálně. V jisté podobě tato myšlenka souzní s národně buditelským apelem Paisije Chilendarského – ve vztahu k aktualizovanému tématu nepodceňování vlastního národa.

¹⁴ Srov. Kopecký 1992: 54 (s citací – z hlediska dané tematiky – zakladatelské knihy R. BRTÁNĚ, 1939).

¹⁵ Text dosud naposledy vydán M. Kopeckým pod názvem *Rozprava krátká, ale pravdivá* (Brno: Blok 1988).

¹⁶ V souvislosti s kázáními C. Fischera a A. Zieglera, doplňuji, že pocházejí z let 1724 (v prvním případě) a 1730 (ve druhém případě), na to upozornil již M. Kopecký (op. cit. op. cit v pozn. 4b/, s. 70). – Dodávám dále fakt, že A. Ziegler je autorem dvou cyrilometodějských kázání (1730 i 1737) a uvádění slova Slované jako „Sclavonien“ (nepříznakově) se objevuje např. v kázání M. Wadla (1744). – Dle současného etymologického výkladu slovo „sláva“ souvisí s psl. slovesem „slout“; etymologie slova „Slovan“ nebyla dosud pevně vyložena, hypoteticky má snad vazbu na slovo: „svoboda“. In: Lutterer, I.: *Stručný etymologický slovník jazyka českého*. Praha: SPN, 1968, s. 441 a 442. (Podoba „Sclavini“ je dle Českého etymologického slovníku J. Rejzka 2001: 583 doložena ve střlat. 6. stol.) – Z tohoto pohledu barokní etymologie odrážela de facto dichotomii možnosti svobodně promluvit a nesmět rokovat, takže nebyla dnešnímu pojetí odborného bádání vzdálena.

LITERATURA

A/ Primární /výběr/¹⁷

Baumgartner 1762: Baumgartner, P. *Lob=Dankred...*, 1762. (ÖNB Wien – 300.133-B.1, Adl.17; ve Welzigově katalogu neuvedeno; K – Bk II 633.48 Adl.15)

Fischer 1724: Fischer, C. *Zwey Flügel...*, 1724. (K – Bk II 633.45 Adl.16)

Seelhammer 1723: Seelhammer, D. P. *Cyrellus und Methudius...*, 1723. (VK Olomouc – 42.766; ÖNB Wien – 234.229-B. Adl.8.; K – Bk II 633.45 Adl.13; Bk II 633.92 Adl.19)

Strobl 1765: Strobl, A. *Lob=Rede auf die Heiligen Apostel...*, 1765. (MZK Brno – ST2-0622.479; ST2-742.655, přív.1.; VK Olomouc, 33.546; K – Bk II 633.80 Adl.12; Bk II 633.97 Adl.4)

Uberlaker 1726: Uberlaker, D. *Zwey Mährische Engel...*, 1726. (ÖNB Wien – 221.566-B.Adl.8; 221.570-B.Adl.23; K – Bk II 633.45 Adl.14)

Wadl 1744: Wadl, M. *Zwey von Gott gesandte Engeln...*, 1744. (ÖNB Wien – 300.132-B. Adl.18; K – Bk II 633.45 Adl.19)

Ziegler 1730: Ziegler, A. *Starker Streit...*, 1730. (K – Bk II 633.45 Adl.15; Bk II 633.92 Adl.18)

Ziegler 1737: Ziegler, A. *Unßchätzbare Gutthat der Bekehrung...*, 1737. (VK Olomouc – 42.769; ÖNB Wien – 300132-B. Adl. 11; K – Bk II 633.34 Adl.10)

B/ Sekundární /výběr/

Černý 1996: Černý, V. *Až do předsíně nebes*. Praha: Mladá fronta 1996.

Chilendarski 1961: Паисий Хилендарски. История славеноболгарская. Ред. Б. Ст. Ангелов. София: БАН, 1961.

Kopecký 1965: Kopecký, M. Cyrilometodějská tradice v starší české literatuře. In: *Magna Moravia (Sborník k 1100 výročí příchodu byzantské mise na Moravu)*. Praha: Spisy University J. E. Purkyně v Brně, Filosofická fakulta 102, 1965, s. 567 – 586.

Kopecký 1992: Kopecký, M. Balbín a Slovanstvo. In: Pokorná, Z. – Svatoš, M. (edd.). *Bohuslav Balbín a kultura jeho doby v Čechách*. Praha: PNP, 1992.

Kopecký 2002: Kopecký, M. Literatura v době baroka. In: Kubíček, T. (ed.). *Literární Morava*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2002, s. 69 – 71.

Mais 1957/1958: Mais, A. Das mährische Nationalfest in Wien. In: *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien*, 1957/1958, 13, s. 93 – 122.

Soleiman pour Hashemi 2010: Soleiman pour Hashemi, M. Sondy do cyrilometodějské německy psané barokní homiletiky. In: *Slovesné baroko ve středoevropském prostoru*. Praha: nakladatelství ARSCI, 2010, s. 217 – 227.

Zlámal 1938: Zlámal, B. *Barokní chvála sv. Cyrila a Metoděje*. Olomouc: A. C. Stojana Adolf Jašek, 1938. (Zvláštníotisk z *Apoštolátusv. Cyrila a Metoděje*).

¹⁷ Zkratky označují uložení tisků, se kterými jsem pracovala: K – Stiftsbibliothek Klosterneuburg, Rakousko; MZK – Moravská zemská knihovna, Brno, Česká republika; ÖNB – Österreichische Nationalbibliothek, Vídeň, Rakousko; VK – Vědecká knihovna v Olomouci.

**MAPPING THE COMMUNAL IDEOLOGY OF THE POOR:
CARNIVALESQUE TECHNIQUES OF SUBVERSION IN THOMAS
DELONEY’S JACK OF NEWBURY**

Victoria Zaevska

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo

Central to this paper will be the concept of social mobility and the problematisation of traditional Christian moral values in England in the late 1590s. Taking into account the social turbulences of the period, the paper will focus on the communal ideology of the poor as depicted through the eyes of Jack of Newbury, anti-hero of Thomas Deloney’s eponymous narrative. I attempt to communicate how Jack’s manipulative wit is used to deride the official socio-political order of the time. Special attention is paid to the mockery to which the agents of the official order are subjected in the text.

Key words: communal ideology, mockery, social mobility, socio-political order, the poor

My paper has at its focus the communal ideology of the cloth weavers and it problematises their social struggle in 16th century England. I examine the narrative *Jack of Newbury* from the perspective of the individual who tests the ideas of Elizabethan moral values through experience. These values are to be seen as the social consciousness of Renaissance clothiers. Another aspect this paper touches upon is the carnivalesque technique of subversion which Thomas Deloney uses to deride the official socio-political order of the time. This makes Deloney’s text be seen as a critical contribution to the culture of protest in the difficult decades of the 1590s (Hentschell 2001: 43).

London at the end of the 16th century was a difficult place to sustain a steady income. The cloth trades, central to the English economy, encountered many setbacks. Due to the number of immigrants fleeing to the capital, cloth workers feared losing their positions in the silk-weaving profession. It was a time when the lack of sufficient employment opportunities, especially in the cloth trade, and the declining subsistent economy led to begging and crime. Along with the economic instability

gathering pace there were several poor harvests toward the middle of the decade, which contributed to the most severe inflation in English history back in 1597. It is within this difficult economic context that we must place balladeer and novelist Thomas Deloney. Even though Deloney is probably best known for *The Gentle Craft*, dedicated to the craft of shoemaking, it is his novel, *Jack of Newbury*, which directly addresses the cloth trades.

The vagrant behaviour of the poor and the rising tide of theft, treason and murder gave way to a different kind of literary art which no longer favoured a focus on chivalric behaviour. It was a move from “arcadia to the battle fields of Europe” (Rohmann 2005: 8), and this slogan very much comprises the growing interest in the crudities and harsh conditions of the period. According Francis Bacon and his philosophy on the reformation of all learning, the imaginative transformation of beliefs began in the Renaissance when writers such as Deloney sought to “render, interpret and specify common moral experience” (Mazzeo 1967: 308). Thus, London produced a generation of pamphleteers (including Robert Greene, Thomas Nashe, and Thomas Dekker) whose immersion in the city’s market-place led to new claims for literary professionalism.

In *Jack of Newbury (or the Pleasant History of John Winchcombe)* (1597), Thomas Deloney pioneers a new type of prose romance, appropriating the genre’s conventions to celebrate an imagined idea of the glory and success of cloth weavers (Keenan 2008: 198). Being both a balladeer and a cloth weaver, Deloney attempts to transform the state of the cloth industry and portray it in more favourable colours. However, his fantasy of the cloth trade as a booming one builds on an oppositional strategy of contrastive ideas (Hentschell 2001: 51 – 3). On the one hand, he draws the reader’s attention to the workers’ sorry plight from the opening chapter of the novel. His glorification of the clothiers, on the other hand, Deloney begins even before his narrative has started, in the prefatory letter to his readers, stating that he is going to “*raise out of the dust of forgetfulness a most famous and worthy man*” (Deloney 1859: 3). In a wish-fulfilment manner Deloney addresses the importance of cloth weaving as a nourishing industry, referring to it as the “*Art of Cloathing*”, a gift which is a sole prerogative to the poor workers in this profession (Deloney 1859: 3).

Basically, Deloney envisions an England whose past as well as future relies on the interests of the merchants and labourers (Hentschell 2001: 51). His writing becomes an instructive form of protest, one which aims to construct a new vision of the English cloth workers as a cohesive group of individuals. The episodes where Jack meets Cardinal Wolsey, for example,

reveal a most straight-forward conflict between the state and the cloth industry, a result of Wolsey's economic policies to tax clothiers in order to save money for the war with France (Morrow 2006: 404). Straddling a molehill, Jack announces himself to be the "scant marquesse [...] chosen prince of ants [...] to defend and keepe these [his] poore and painfull subjects from the force of the idle butterflyes" (Deloney 1859: 51). In this allegorical image Wolsey serves as the villain, later on likened to a caterpillar or a grasshopper who along with his butterfly courtiers idly feed off the industry of the hard-working ant/clothiers (Wright 1978: 165). Thus, in response to the perceived government passivity to the cloth worker's crisis of the period, Deloney creates an idealised version of a nation of ants where workers are to be revered and given "their winter provision", or else, a nation, governed by Jack the markees rather than by the king of England (Deloney 1859: 51), the latter, it seems, being the lesser ruler.

Upon a later meeting with the king and queen, who pay Jack a visit in his own "jolly clothiers house" (Deloney 1859: 54), Jack entrusts the king with a gift, ironically making another allegorical reference to the English state. Jack's wife presents the king with a "bee-hive, most richly gilt with gold, and all the bees therein were also gold". From the top of the hive there is a tree which "bore golden apples [but] at the roote thereof lay divers serpents seeking to destroy it" (Deloney 1859: 54). However, the depiction of such plenitude is not to be associated with the official order in the monarchy. Rather, this is a representation of Jack's almost "Eden-like commonwealth ... reflected in the orderly operation of his household" (Davis 1969: 247). In this household the flourishing cloth-weaving trade bears fruit and the clothiers labour with delight, trying to "beat the drones to death". They are not forgetful of the observable downfall of the serpents either, who represent moral degradation as they have lost their "natural goodness" (Deloney 1859: 54) and no longer govern the stately matters in the hive.

In order to understand this transfer of political and social responsibilities between the workers and the crown, we need to delve deeper into the ideology of the poor workers. Therefore, it would be of interest to explore the term "household", which Deloney mentions in the book on a number of occasions. Jack's "great household family", his "household [of] servants" (Deloney 1859: 50) or simply his "household" (Deloney 1859: 31) is perceived as an orderly state, integrated within the idea of the traditional order of the home (Dorsinville 1973: 234). Jack's world of middle-class workers serves as the better kingdom, which rests

upon moral virtues and labour for its stability. Interestingly, the responsibilities seem reversed. Thus, through his well-developed ethical position he illustrates the collective social struggle of cloth-weavers. This allusion to the state is a replica of the ideal state imagined by Deloney, and of a monarch whose authoritative position is to be respected.

We cannot help but see that Deloney's text is a bold critique of the challenges faced by the community of workers in the 1590s. The wealth of the nation appears to be founded upon the common people, since the labour of the cloth workers is most effective in defining England as a unified community, or as a household which serves as "the microcosmic kingdom of the middle class" (Dorsinville 1973: 236). Thus, Deloney's text constructs the image of his own profession and its contributions to England and, in so doing, reveals the nation's very fissures. What is more, *Jack of Newbury* might be regarded as Deloney's metaphor, his myth of a rebuilt industry and a unified nation that stands in opposition to the threatening realities faced by his fellow cloth workers. (Hentschell 2001: 52) Deloney never ceases to look back nostalgically on what G. D. Ramsey calls "the heyday of the large-scale clothier", where men like John Winchcombe employed hundreds of workers in their factories and the trade flourished (qt. in Morrow 2006: 398).

From all the various oppositional strategies illustrating a distorted reality we get the impression that the "*nouveau riche*" wish to counterbalance the power of the courtiers. Given the preconceptions of their social status, cloth weavers are depicted as building a world of new social identities where a nation of economic stability and prosperous commerce thrives (Hebron 2008: 105). If we venture deeper into the surface structure of the plot, however, we would find that this idealised trade is interspersed with the signs of dilapidation. Deloney tells its readers of a time and place upon which the clothiers had to join forces and send a petition to the king asking for their dying trade to be saved before "the flame consumes the candle" (Deloney 1859: 79) and not "fling them on the dunghill" (Deloney 1859: 80). The ironic allusion with the dunghill Deloney makes here is to accentuate on the opinion clothiers had of the king as sovereign of the State, who rejected the worker's plea for support in the most difficult years of closure of the markets abroad.

This clash of ideologies Jack contrasts with the superlative, "God save the king of England, [he who] brought great peace to the poore labouring people" (Deloney 1859: 52). His exclamatory speech is hereby produced to twist reality in a mock-epic way, thus making an indirect, yet vivid emphasis on the lack of meaningful discourse between the middle

classes and the unsympathetic government officials, including the king and queen. (Morrow 2006: 401) After all, of “gracious” kings and “faithful subjects” (Deloney 1859: 81) we only read in fairy tales and utopian socio-political relations.

In order to help chart Deloney’s investments in middle class ideas I use David Morrow’s term “communal ideology” to refer to the dominant characteristics in establishing the moral values and beliefs of clothiers. The communal ideology is hereby understood as a web of values and practices ultimately associated with the face to face relationships of village life, where workers define themselves in relationship to a community (Morrow 2006: 397). One of the most impressive of all allegorical events which illustrates this strong relationship is the pageant show where a group of children from Jack’s household appear before the king in gilded attire, accompanied by the goddess of War and her three daughters, Famine, Sword, and Fire, followed by Fame and Victory, who “[give] unto his majesty a sweete smelling gilliflower” (Deloney 1859: 67 – 8).

The significance of the pageant implies the existence of two realms: those of Good and Evil. Interestingly, Evil is being neutralised by the forces of Good, and these forces are identified with the cloth weavers in the household. We see once again how the world of the middle class is contrasted with that of the court (Dorsinville 1973: 236). According to Michael McKeon Deloney “cognitively deploys bourgeois ideology” (qt. in Morrow 2006: 405). What is more, he anticipates the emergence of capitalist ideology where self-interest is replaced by the common social struggle of the middle class. Thus, a new vision of the English workers as a cohesive group of individuals is suggested. Deloney makes it clear that to value the cloth workers and their honourable trade is to value England.

According to Jonathan Dollimore, however, the Renaissance self is characterised not by a confident new subjectivity, but by its opposite – a crisis of identity. I reject this last statement and believe all these examples and contradictions set in Deloney’s plot attempt to create and maintain the existence of a community of the traditional Christian moral values of the poor, hence suggesting the complexity of the discursive field of labour and social struggle in Elizabethan England (Morrow 2006: 406). Taking into account Jack’s representation of the communal ideology of the workers, we can conclude that despite the turbulent times of socio-political disorder, clothiers have preserved a strong ideological position.

As an example of the unrelenting spirit of the impoverished workers we can look at the maidens’ song serving as a warning to the English king. The song is an account of the undoing of a young maiden by a faithless

Scottish knight she has helped to escape. The maiden ends her lines of grief and sorrow saying she has all been but a fool to believe a disrespectful man as him: “O, false and faithlesse knight, quoth shee,/ And canst thou deale so bad with me,/ Dishonour not a ladies name,/ But draw thy sword and end my shame” (Deloney 1859: 65). The woman in this ballad represents the qualities of fidelity and astute loyalty of the working-class girl, whereas the Scottish knight on the other hand points out to the perils which threaten the state. Thus, the natural goodness of the working-class and their values are contrasted with the deceitful behaviour of the courtier who seduces the lady through lies unto leaving her family and loved ones.

The apparent lack of social security and the not responsive and very unsympathetic government were among the current problems of cloth weavers. Deloney’s dialogical approach to these matters unearths a picture of a recognisably unstable state where social tensions and moral degradation are to be found. Hence, the debasement of life in the 16th century is depicted through yet another method of Renaissance self-fashioning (coined by Stephen Greenblatt in his eponymous work, *Renaissance Self-Fashioning* (1980)), and this is the element of carnivalisation. Building a nation through laughter has a regenerative aspect, where the degrading and blaspheming of the official world view is to be found. Carnival must not hereby be perceived or viewed as a holiday or confused with the type of carnivals organised by the government officials. However, as Bakhtin puts it, carnival derives itself from a force called folk, which demonstrates its cunning nature through such carnivalesque practices (Bakhtin 1984: xviii).

The encounter of Will Sommers with the witty weavers’ maidens who outsmart him, for example, reveals a boundless world of humorous forms and manifestations which opposed the official and serious tone of medieval ecclesiastical and feudal culture. Sommers offers the maidens wine but since he refuses to pay for it unless they “take in out in kisses”, the women decide to revenge upon his untoward behaviour. He is therefore brutally offended and later on sent to abide among a company of swine until he finally condescends that his “pennance is but to serves the hogs” (Deloney 1859: 73). At first deeply ambivalent, this carnival scene can also be seen as a way to deride the official socio-political order of the time and is part of the characteristics of Bakhtinian carnival practices to be found in Deloney’s text. Farce, satire and the destruction of the official picture of events, purposefully shift our focus of attention towards the cultural

dynamics of the time and help us delve into the middle class values and interests of the clothier.

Another element of the carnival revolution imbedded in this prose narrative in which humour is used to question social order is to be found in Chapter 7. This episode gives enough evidence of the moral dignity and well-developed ethical position of the working-classes. Here an Italian merchant called Master Benedick falls in love with one of Jack's female servants, whom he attempts to court with gifts and love rhetoric delivered in broken English. The lady's disrespect for him, however, triggers Benedick's revenge upon her and eventually he directs his wooing towards one of her friends instead. As he awaits her arrival in the bed chamber, Benedick is left unaware of the sow the merchants leave in his bed. When he salutes and kisses the sow, the wealthy merchant is repelled by the stench and, when the animal begins to grunt, he runs out like a madman thinking it is the devil, whereas everyone else laughs out loud.

The very significance of this mock chamber scene lies in its social confrontation with the conventions of reality. It is hereby seen as an allusion to the state, where Deloney satirises details and examples of the strains experienced by his imagined community where masters and servants are being confronted. The latter two are ideological constructs of real exploitative relationships where the criticism of their actions is governed by carnival laughter. The festive gaiety with which everyone seems to mock the merchant is evidence of what Bakhtin calls carnival revolution. The language of the marketplace is cynical, often vulgar and the laughter it triggers brings along "the death of the old and the birth of the new world" (Bakhtin 1984: 149). It is a carnivalesque gesture on Deloney's side which is both politically and ideologically motivated.

What is more, the fact that we have an Italian merchant being mocked at and turned into the laughing stock of the household, is of great significance here, since the Elizabethans favoured this negative stereotyping of the Italians as being lusty, frivolous and foppish. With these comic scenes interspersed in his text, Deloney masterfully combines carnival and clownish elements together with images of ambivalent obscenities. Such medieval parodies where jesting and foolishness reside help build "a second world and a second life outside officialdom" (Bakhtin 1984: 6); they become the expression of folk consciousness and folk culture and relate the text to the jest book tradition of writing comedy.

All in all, with his realistic framework Deloney chases the moral ambivalence of his characters. His value as a writer of prose fiction resides in his down-to-earth realism and his creation of images of the

commonwealth where, in the words of Eugene Wright, he “merges the traditional order and obedience of the medieval hierarchy with a new democracy which encouraged social and economic mobility” (qt. in Brown 1981: 31). His prose narratives picture daily life of the middle and lower classes at its best. The plots represent chronological accounts of the ups and downs of tradesmen who act as heroes in the stories. The realistic elements and loosely strung incidents in a style similar to the jest books make Deloney’s narrative style dialogically innovative for its time. His plots reveal the life of English tradesmen, predominantly shoemakers and clothiers, addressing issues of poverty, hunger, unemployment, and even larger social and structural changes (Morrow 2006: 396). His romance *Jack of Newbury* (1597) traces the life of a virtuous factory owner in the cloth trade, drawing allusions to the rapid advance of manufacture where individual workers and landowners thrived outside the city.

Consequently, although “not a sufficient condition of the modern idea of progress” (Mazzeo 1967: 277), this new form of erudite humanist realism gave Deloney his mastery of dialogue, supplanted by a heightened self-awareness. If Gascoigne’s *The Adventures of Master F. J.* tests courtly love against the reality of lust where the pastoral element of disguise was still prevalent, in later prose writers like Robert Greene, Thomas Nashe and Deloney we see a liberation from such ideas, an exploration of the facets of our existing reality, a chance rather than action which governs the manner and behaviour of the characters. What is more, what the prevalent element of realism relies on with these writers is mockery; mockery for the sake of establishing the moral values of a dying trade.

BIBLIOGRAPHY

Bakhtin 1984: Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Translated by Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Brown 1982: Brown, H. Dorothy. *The South Central Bulletin*. Vol. 42, No. 1/2. The Johns Hopkins University Press, 1982, 31. Issue date: spring-summer 1982, accessed: 22.06.2011

<<http://www.jstor.org/stable/3188409>>.

Davis 1967: Davis, Walter R. Thomas Deloney and Middle-Class Fiction. // *Idea and Act in Elizabethan Fiction*, Princeton University Press, 1969, 238 – 80.

Deloney 1859: Deloney, Thomas. *The History of John Winchcomb, usually called Jack of Newbury, the Famous Clothier*. Ed. By James O. Halliwell. London: Thomas Richards Print, 1859.

- Dorsinville 1973:** Dorsinville, Max. *Design in Deloney's Jack of Newbury*. PMLA, Vol. 88, No. 2. Modern Language Association, 1973, 233 – 239. Issue date: March 1973, accessed: 22.06.2011, <<http://www.jstor.org/stable/461488>>.
- Hebron 2008:** Hebron, Malcolm. *Key Concepts in Renaissance Literature*. Palgrave Key Concepts, 2008, 105.
- Hentschell 2001:** Hentschell, Roze. Clothworkers and Social Protest: The Case of Thomas Deloney. // *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 32(1). Los Angeles: University of California, 2001, 43 – 52.
- Keenan 2008:** Keenan, Siobhan. *Renaissance Literature. Edinburgh Critical Guides. Chapter 3. Prose*. Edinburgh University Press, 2008, 198 – 205.
- Mazzeo 1967:** Mazzeo, J. A. *Renaissance and revolution: The remaking of European thought*. London, 1967.
- Morrow 2006:** Morrow, David J. The Entrepreneurial Spirit and “The Life of the Poor”: Communal Ideology and Social Struggle in the Prose Fictions of Thomas Deloney. *Textual Practice* 20(3), Routledge Taylor and Francis, 395 – 418.
- Rohmann 2005:** Rohmann, Gerd. *The English Novel in the Time of Shakespeare*. University of Kassel, 2005, 8. Issue Date: 25 Jul 2005, accessed: 15.05.2012
<https://kobra.bibliothek.uni-kassel.de/bitstream/urn:nbn:de:hebis:34-200604129845/1/Early_English_Novel.pdf>.
- Wright 1978:** Wright, Eugene P. Thomas Deloney: “Dead Dullness?” // *The South Central Bulletin*, Vol. 38, No. 4. Studies by Members of the SCMLA. The Johns Hopkins University Press, 1978, 164 – 166. Issue date: winter 1978, accessed: 22.06.2011, <<http://www.jstor.org/stable/3187393>>.

**ОТ ЕТНОГРАФИЯТА КЪМ ИСТОРИЯТА,
ИЛИ ЗА ШКОЛСКОТО МОДЕЛИРАНЕ НА МИНАЛОТО**

Аделина Странджева
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

**FROM ETHNOGRAPHY TO HISTORY
OR THE ISSUE OF SCHOLASTIC MODELLING
OF THE PAST**

Adelina Strandzheva
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

An unpublished manuscript is examined from the personal archive of Yoakim Gruev – notes on the teaching of history in the school of Plovdiv in the 60s of the 19th century. This is the first known document, from which it becomes evident that the subject ‘History of the World’ was taught as a story about the traditional culture of the separate ethnic communities in the past

Key words: ethnography, history, aesthetics, traditional culture

Въпреки хронологическата отдалеченост от епохата на Възраждането, то все още е способно да ни „изненадва“, поне чрез находките, на които понякога попадаме в архивните масиви на библиотечните хранилища. За подобна находка, обогатяваща информацията за ръкописните учебници от XIX век, открита в Пловдивската библиотека, вече бе направено научно съобщение през 2011 година¹. Там тя присъства само като инвентаризирана, но не и като изследователски обработена единица от отдел „Редки и ценни издания“.

Ръкописът е излязъл от ръката на Йоаким Груев, лично е сигнатиран, датиран е („16 септември 1861, Пловдив“) и носи заглавие

¹ Доклад на А. Странджева на тема: „От какво се интересуват „старинарите“, или за предмета на етнологията в един непроучен ръкопис от архива на Йоаким Груев“, изнесен на Юбилейна научна конференция, посветена на 50-годишнината на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Публикацията виж в Странджева 2011: 415 – 424.

„Познания от археология. Чяст пръва“². Постъпил е във фонда на библиотеката заедно с други материали от личния му архив и до посочената дата не е бил обект на съдържателно изследване – особено изкушение за работещия върху Българското възраждане. След направени проучвания и съпоставки с ред други архивни единици и печатани документи се оказва, че това са записки (явно побългарен превод от гръцки), по които Груев е преподавал в Пловдивското епархийско училище, което сам ръководи в периода 1856 – 1868 г. Допускането беше потвърдено от ново откритие на още два ръкописа с почти идентично на първия съдържание, но излезли от други ръце³. Това се оказва записки на Груеви ученици, които поради липса на учебник старателно и подробно са записвали и словото на даскала, и въпросите, които той е задавал при изпитване. Затвърди се предположението ни, че ръкописът е бил скелетът на задължителен учебен материал, по който се е работело в класната стая – един от многото ръкописни учебници, използвани през втората половина на Възраждането, които напълно споделят изискванията на печатните си съответственици за енциклопедизъм, христоматийност и педагогическа съобразеност⁴, но по някакви причини не се реализират в многотиражни издания. След направени справки с обнародваната учебна програма на училището⁵ установихме, че това е изучаваният материал по предмета „Всеобща история (за древните народи, особено за Гръците и Римляните)“.

Съдържанието е организирано в 18 раздела, предшествани от общо представяне на археологията, така както си обяснява предмета и задачите ѝ пишещият. Според Груев това е наука за нравите и обичаите на хората от миналото, за всички паметници, сътворени от тях – словесни, писмени литературни, за изкуствата изобщо, при това, без да се диференцира фолклорно от авторско творчество. В обсега ѝ той

² Архивът на Груев постъпва в Пловдивската народна библиотека през 1938 г. като дар от сина му Салчо Груев; включва общо 1970 материала, разпределени в 370 архивни единици. По въпроса виж: Литературен архив Йоаким Груев. Том IX. Подготовка за печат с предговор и обяснителни бележки Цветана Нанова. София: БАН, 1989.

³ Информация за тях виж в Странджева 2011: 416.

⁴ Въпросът за ролята на ръкописните учебници в образователната култура на Възраждането е разглеждан неведнъж – напр. от Леков 1988, Радкова 1986, Николова 2004 и др.

⁵ През последните десетилетия на Възраждането се налага традицията тези програми ежегодно да се публикуват и да стават обект на сериозни обсъждания в периодичния печат. Виж напр. Груев, Й. Поглед въз българските училища по Пловдивска област. – Летоструй, г. IV, 1872, с. 79 – 94. Също и Бончев, Н. Две думи за програмата на училището в Пловдив. – Македония, г. IV, 1970, №. 61, с. 3.

включва палеографията, нумизматиката, архитектурата, скулптурата, живописата и глиптиката, а основната ѝ цел вижда да представи цивилизациите на финикийци, перси, египтяни, евреи, гърци, римляни, араби, византийци и европейци до „новите времена“, които, пак според разбирането на пишещия, съвпадат с началото на Ренесанса. Оттук се извежда и мисията на „археолога“, когото книжовникът нарича още „архиар“ или калкира като „старинар“: този изследовател „борави със старината“ въобще, и то „не за изящност, но за историята на изкуствата“ (Груев 1861: 1).

Всъщност материалът тематизира най-общо проблематика от сферата на етнографията, историята и естетиката и твърде слабо (от днешна гледна точка!) корелира с надслова си „Познания от археология“. Подзаглавието на ръкописа – „Чяст пръва“, дава основание за допускане, че еkleктиката на съдържанието би могла донякъде да се преодолее в евентуалното му продължение чрез други последващи части от записките, но такива поне засега не са намерени.

На практика ръкописът на Йоаким Груев реализира един образователен модел за постигане на историческо познание чрез представяне на най-значимите културни постижения на човешкия род като продукт на определени обществени и политико-икономически предпоставки за появата им. Прилагането на този модел в школната практика формира ценностно отношение у учениците към духовни завоевания и художествени паметници от далечното минало, но същевременно очертава и един най-общ исторически дискурс на съответната епоха, създава обективни условия за възникването им.

Такъв метод бихме могли да определим като *историцизъм* – един от основните във философията на историята. Мотивиран е от разбирането, че тя, историята, би трябвало да се схваща не само като хоризонт, а и като единственото уместно измерение за отразяване на художествените явления. Той почива на убедеността, че е непосилно да проумеем значението на настоящето, без да се обърнем към предходните етапи, оформили неговия облик. Логиката на историцизма се гради върху виждането, че всяко естетическо явление е продукт на съответната епоха, а тя пък на свой ред е резултат на история, която е неповторима по своето съдържание, макар да е детерминирана от общи закони на развитие (Моризо 2012: 241 – 242).

Практическият ефект на такъв замисъл е довел до проследимия през целия ръкопис на записките стремеж към вписване на всеки културен факт в установено човешко време. А това неизбежно води до оформянето на разбиране за историческата причинност на явленията. Така **разказът за върховите постижения на човешката култура** **въсъщност легитимира исторически разкази** и те от своя страна

формират представата за естетическото като своеобразен симптом на историческата ситуация. Подобна симбиоза на историческото и естетическото познание несъмнено е свързана с оптимизма на Просвещението за цялостно и интегритетно разширяване на човешкия кръгзор. Прилагането ѝ в Пловдивското епархийско училище от даскал Йоаким Груев обяснява защо познавачът на европейската просветителска традиция Нешо Бончев, когато препоръчва три типа училища (класически гимназии, реални училища и духовни семинарии) за българската общност, вижда мястото на „класичната гимназия“ тъкмо в Пловдив (Бончев 1871).

Същинското изложение в записките не се придържа стриктно към хронологическата последователност на фактите, но като цяло „археологическите познания“ излагат културноисторически феномени във времеви вектор от древността през Средновековието към покъсните векове.

Картината на античния свят е доминирана от разказа за първите прояви на писменост като завоевания на културата сред различни цивилизации. В тази картина „вавилонете“ присъстват като майстори на кирпич, върху който записват своите „астрономически забележвания“. Китайците, докато още не са изнамерили хартията преди 2000 години, изкусно заглаждат дървени дъсчици. Римляните, преди да ползват папира, усъвършенстват уменията си да „растят куршум на много тънки петури“, за да записват своите укази – от такъв материал изработвали цели книги. Занаятът на щавените кожи се отдавал особено на азиатските народи и за сръчността им свидетелства „един къс от 3 метра в библиотеката в Брюксел“ (Груев 1861: 4), на който са записани част от Мойсеевите заповеди. А сиракузците оползотворявали в писането си това, което природата им предлагала в изобилие – листата от масивите с маслинови гори наоколо. С климатични предпоставки се обяснява и египетското откритие на „папира“: тръстиката давала прехрана на хората в „много фабрики у Александрия“, но пък в лошите години, „когато това растение не стаяше, усещаше се голяма немотия“ (Груев 1861: 5). За люлка на ювелирното изкуство е посочен Древен Рим, където богатите, за да препотвърдят социалния си статус, поздравявали с встъпване в длъжност някой големец, като му подарявали изящен „диптих“ („двойна паникида“), „накичен със злато“ (Груев 1861: 6). Пак там длъжността „преписвач“ била на особена обществена почит, защото преписвачът бил и тълкувател, значи „учен човек“, поради уменията си и да разяснява посланията на текстовете. Преписвачите, макар и роби, „не малко печелеха“ заради славолубието на богатите да „държат роби да им преписват“ (Груев 1861: 7).

Така разказът за възникването и социалните употреби на материалните артефакти, свързани с писмеността, както и посочванията на конкретните участия на писмения човек в обществената структура повличат със себе си в същия този разказ и необходимостта от най-общо запознаване с геоклиматичните, социално-икономическите и политическите предпоставки за развитието на древните цивилизации. В него неусетно се вмъкват уточнения за формалните и неформалните индивидуални и кастови човешки общувания, за социалната йерархия, за манталитетните специфики.

В усилието да се проследи каузалността между историческите предпоставки и културните постижения понякога се прилага индуктивният подход към явленията. Например за стопанските катастрофи в Римската империя, причинени от нашествията на варварите, свидетелстват палимпсестите (Груев 1861: 5) – тяхната поява се обяснява чрез оскъпяването на цената на пергамента и трудността да се внася нов, породили нуждата веднъж написаното да се заличава, за да може материалът да бъде употребен отново.

Че големият път на човешката история е трасиран от многото по-малки пътища на отделни етнически култури, се доказва и от други „архиологически“ факти. Европейците работели с черно мастило чак до XII в., като прилагали различни рецепти за производството му „от сажди, клей и вода или оцет“, но много преди тях „източните народи“ изнамерили „хромографа“ – цветните мастила, които полагали със специален „стил“ – „бодилка от метал или кост“ (Груев 1861: 7). В ръкописа на Груев откриваме и подробно описание на технология за печат, предшестваща Гутенберговото откритие – това е „ксилографията в Китай от III в. пр. Хр.“ (Груев 1861: 7), която използва специална пропусклива хартия, залепена върху дъска, и вторично обработване на дървесината, за да се постигне релефно буквено изображение.

За историята на Стария свят и Ранното средновековие в записките на пловдивския учител разказва и нумизматиката, на която е отделен обемен раздел. Като обяснява предмета ѝ с изучаване на монетите и медалите, той я представя като ценен извор на историографска информация, който същевременно е съхранил важни политически, стопански, религиозни, географски данни, както и доказателства за естетическите предпочитания на хората от древността. За моделирането на представата за миналото този урок приобщава информация от сферата на военните битки и пътешествията, на гражданската история (въвеждат се понятията автономия и колония), а различните техники на монетолееене се свързват с развитието на търговските контакти и със суетливия стремеж на владетели и местни управители да увековечат бойните си подвизи и личностните си качества върху медалите. В

края на урока са описани и няколко монети от времето на Първото и Второто българско царство, свързани със Симеон, Асен и Срацимир Видински, но самият Груев уточнява, че не е съвсем сигурен в разчитането на надписите им.

Общо 9 раздела от ръкописа са посветени на архитектурните умения на Стария свят и средновековна Европа. Обстойният разказ за строителното изкуство е аргументиран с разбирането, че архитектурните паметници удовлетворяват не само материални нужди, но говорят много за въображението на един народ, събирайки „две начяла: на ползата или потреббата, и на удоволствието за очите“ (Груев 1861: 11). Така историческите познания за Античността, подхванати в първите уроци, се обогатяват чрез информация за урбанистичното устройство на Вавилон и Ниневия от Междуречието, за „пирамидите и зимници-те“⁶ от Египет, за храмовете, театрите и гимназионите в Елада, за етруските аркади или за Колизеума и баните в Древен Рим. Налага се впечатлението, че описанието на тези емблематични паметници на цивилизации от различни епохи упорито се свързва със специфични особености от духовната култура на съответните етнически общности. Така например „верованията“ на египтяните „бяха тежки“ и „всегдашната им мисъл за смъртта отпечата на архитектурата им един характер така да ся каже угрижен“. Затова и къщите им били невзрачни – „в тях преминават само няколко време от живота си, а истинските им домове бяха гробовете, в които трябва да живеят много векове“ (Груев 1861: 12). Ако шокиращата извисеност на египетските пирамиди се мотивира с култа към смъртта, то „фенерът на остров Парос“ е отразил индивидуализираща личностна характеристика на владетел – размаха на Александър Велики, комуто съдбата сякаш е отредила да върши само чутовни дела: „всичко, что излиза от Александра, трябва да има нешто си велико, благородно и пленително. Такъв бил и градът, който той изградил у Египет“ (Груев 1861: 16).

За допускането, че оригиналът, който Груев побългарява в записките си, е гръцки, основание ни дават суперлативните оценки при характеристиката на старогръцкото архитектурно съвършенство. Партенонът, храмовете на Тезей, Минерва и Юпитер, при това с детайлно разграничените дорийски, йонийски и коринтски стил, са представени като образци на „най-хармоничната и съвършена съразмерност“ (Груев 1861: 16). Според ръкописните уроци на този постигнат от гърците идеал по-късно римляните могат да бъдат само неумели подражатели: след време към „стълбовете със венците“, „напомнящи Аполоновата

⁶ Явно под „зимници“ Груев има предвид подземните гробници от Долината на Нил (бел. моя, А. С.).

гусла“, „римленете само притуриха едно подножие“, тоест пиедестал (Груев 1861: 14). Но понеже „историографската“ мисия на автора задължава поне частично да се преследва някаква обективност в представянето на фактите, като своеобразен противобаланс на откровената елинофилия се промъква съобщението, че в разбиранията за вечност дори и на гърците се появяват отделни тъмни петна. Така например културната традиция на тяхната общност е компрометирана от „некой си блъснат грък по имя Ерострат“, който запалил „Дияниний храм у Ефес“ (Груев 1861: 16).

Понеже историческият разказ за съдбата на Римската империя в ръкописните записки е подчинен на аксиоматичното твърдение: „Римлени – народ, роден само да владее“, това обяснява защо инициалната фраза, с която започва урокът за тази цивилизация, е намек за някакво епигонство: „в изкуството те само подражаваха гърците“ (Груев 1861: 17). Наистина в известен смисъл смекчаващо звучи последвалото уточнение, че все пак „това подражание не беше робско“, че в него се долавят „характер и величие, сила и дълговременност“, но дори „новата мода“, с която обогатяват гръцката традиция, те я дължат повече на етруските, а не на своя си гений. Признава се строителният им талант да „покриват широко пространство, без да турят изпомежду подпори“, но културните им завоевания са солидно дискредитирани от обобщаващата оценка, че архитектурата им не е подчинена като при гърците на общественото начало, а напротив – римляните строят, „както им ся видеше прилично и за да удовлетворят пристрастний си вкус за богатство и великолепие“ (Груев 1861: 17).

Търсенето на един по школки по-опростен модел за преподаване на историята тласка разказа за миналото към уедрени и невинаги коректни в достоверността си заключения. Така например, когато подхваща проблема за средновековната християнска култура, Груев се изкушава да обобщи, че „един паметник бива на голяма почит“ само когато някаква „дълга история за преминалото е така да ся каже надраскана под кубетата му, почернени от векове“. Така той дефинитивно отнема шанса на иновационните скокове в изкуството, ако то не съдържа откровени белези на приемственост и не отдава почит към постиженията от миналото. В оценките му сякаш единствено патината на времето валоризира художествената ценност на културните феномени. Стига се до почти пълно отричане на възможността да се предизвика естетическо възхищение от творба, която е продукт на съвременността на човека: „Ето защо няма за нас ничто чудно в един храм, направен в наше време, пред очите ни“ (Груев 1861: 20).

Погледнат през тази призма, византийският стил в изкуството респектира с великолепието си просто защото е умело продължение на „замаха на старата гръцка архитектура“. Той прониква на Запад, но „формите му повече се опазиха у Русия, отколкото на друго място“ (Груев 1861: 18). Прави се сравнение между кръстовидния архитектурен принцип в строежа на храма „Св. София“ в Константинопол (навсякъде той е наричан Цариград) и на „черковата на св. Марко у Венеция“, но великолепието им, оказва се, някак не е ценностно равнозначно. Внушението се подсилва чрез приведен цитат от Шатобриан, че „всяко нещо трябва да бъде поставено на мястото си“, иначе „ще загуби главната си хубост спрямо своите отношения с уставите и обичаите народни“ (Груев 1861: 20).

Така принципът на унаследения опит от предците в изкуството на дадена етническа група се утвържда като абсолютен гарант за историческа значимост, а културните заемки при междуетническите общувания деликатно се подценяват като форми на пошло подражателство. За да отгледа своя Микеланджело, съпоставим по гениалност с Мирон и Фидий, на Италия ще ѝ трябват много дълги векове – инак още „във времената на империята Рим беше напълнен със статуи, но всички те бидоха донесени от усвоените градове или изработени от гръцки художници“ (Груев 1861: 25). Джамииите в Йерусалим и Кордоба или замъкът Алхамбра са прекрасни построения на арабската архитектура, но до тях арабите достигат, защото са посветили много време в „изучаване на византийската мисъл и съразмерност“ и вероятно защото хитро са „привиквали при себе си художници из Цариград, самото място, гдето гиздыха всички цветя на изкуствата“ (Груев 1861: 22).

Авторът на преведения ръкопис явно трудно прилага възможността за обективен толеранс при оценяването на чуждите завоевания в алтернативен план: той твърде зле прикрива преференциалното си отношение към елинската култура и нейните преки наследници във времето. Така в ръкописния учебник „Записки по археология. Част първа“ се утвърждават два принципа на разбирането за миналото и неговите културни завоевания. Първият е, че в историята на човечеството има етнически култури, за които естетическото е инхерентно – то им е вътрешно свойствено, присъщо по същество, и съответно други – които успяват да попълнят своите естетически дефиниции чрез ловки заемки от първите. Вторият принцип отдава превес на исторически унаследения естетически опит и неприкрито подценява възможността за синхронност в културноисторическите процеси на различни етнически

формирования, маргинализира шанса споделената традиция и общуването да бъдат предпоставка за създаване на шедеври.

Незавършените записки на Груев предлагат няколко заключения от разсъжденията относно школското моделиране на миналото през историята на културата:

1. Между онасловаването на ръкописа и същинското му съдържание от съвременна гледна точка връзката е много слаба. Макар в първия урок учителят да се опитва да дефинира разбирането си за архиарите (сиреч старинарите) и предмета на техните занимания, по същество ръкописът представлява набор от панепистематични наброски, в които все пак някаква роля на конструкт играе етническата култура от епохата на Античността през Средновековието до Ранния ренесанс.

2. В ръкописа чисто историографската информация не е водеща. Тя има по-скоро съпортиращ характер – историческата фактология, така да се каже, „подпира“ повествованието за етническата култура на различни цивилизационни общности като масово и сравнително устойчиво творчество, предавано чрез механизма на традицията.

3. При организирането на текста като цялост не може да се проследи нито един от двата основни структуриращи принципа на историографското разказване – нито диахронният, нито синхронният. Налице е по-скоро тенденция към анахрония. При този модел историческият разказ ту избързва напред във времето с няколко века, ту се връща с половин хилядолетие. Той следи пътя на еволюцията на отделни изкуства, жанрове или културни явления и тяхната степен на усвоеност от етнически формирования през различни епохи, а не причинно-следствените взаимовръзки или едновременността на събитията на обществено-политическите процеси.

4. Макар в записките приоритетно място да се отрежда на културата, която притежава етническа специфика и изпълнява етнодиференцираща роля, те на практика са и уроци по история, и то в школкодидактичния смисъл на това понятие. Разясняват исторически термини, споменават исторически личности, забележителни историко-географски топоси, свързани с тях значими събития, походи, религиозни различия и социални промени в структурата на обществото, стопански нововъведения и научни открития, тоест говорят за материалната и духовната култура в синтез, и то като два фактора, чиято синкретика е основанието на прогреса.

5. През последните четири десетилетия преди Освобождението у нас са обнародвани около 20 учебника по история (родна и всеобща),

без да се отчитат преизданията им. Преобладаващата част от тях имат компилативен характер, а основните източници са немски, руски, френски и гръцки. В това отношение ръкописните записки на Груев не са изключение. Те са обаче единственият образец за школки предназначено съчинение, с ясно оформени урочни единици, което тематизира историята **през** културата, и по-точно през етническата култура. В този смисъл ръкописът е твърде самобитен феномен не само на ръкописната учебникарска, а въобще на хрестоматийно-дидактичната книжнина от епохата на Възраждането, който при това явно е имал своята практическа приложимост при преподаването в Пловдивското епархийско училище.

ЛИТЕРАТУРА

- Бончев 1870:** Бончев, Н. Две думи за програмата на училището в Пловдив. // *Македония*, г. IV, № 61, 1970, с. 3.
- Бончев 1871:** Бончев, Н. За училищата. // *Периодическо списание*, т. 1, 1871, кн. 3, 3 – 16 и кн. 4, 26 – 51.
- Груев 1861:** Груев, Й. *Познания от археология. Част първа*. Пловдив, 1861. Народна библиотека „Иван Вазов“, Пловдив. Фонд 2, арх. Ед. 2004, л. 1 – 36.
- Груев 1872:** Груев, Й. Поглед въз българските училища по Пловдивска област. // *Летоструй*, г. IV, 1872, 79 – 94.
- Леков 1988:** Леков, Д. *Писател – творба – възприемател през Българското възрождане*. София: „Народна просвета“, 1988.
- Нанова 1989:** Нанова, Ц. *Литературен архив. Йоаким Груев*. Том IX. Подготовка за печат с предговор и обяснителни бележки Цветана Нанова. София: БАН, 1989.
- Моризо 2012:** Моризо, Ж. Историзицизм. // *Речник по естетика и философия на изкуството*. Под ред. на Жак Моризо и Роже Пуиве. София: „Рива“, 2012, 241 – 242.
- Николова 2004:** Николова, Ю. *Записки по българска възрожденска литература*. Пловдив: ИК „Хермес“, 2004.
- Радкова 1986:** Радкова, Р. *Българската интелигенция през Възраждането (XVIII – първата половина на XIX в.)*. София: „Наука и изкуство“, 1986.
- Странджева 2011:** Странджева, А. От какво се интересуват „старинарите“, или за предмета на етнологията в един непроучен ръкопис от архива на Йоаким Груев. // *Научни трудове на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“*. Филологически факултет. Том 49, кн. 1, сб. Б, 2011. Пловдив: Университетско издателство „Паисий Хилендарски“, 2011, 415 – 424.

**СВИДЕТЕЛСТВАТА НА ДЖУЗЕПЕ МОДРИЧ
И ВИКО МАНТЕГАЦА ЗА БЪЛГАРИЯ СЛЕД СЪЕДИНЕНИЕТО:
ЪГЛИ НА НАБЛЮДЕНИЕ**

*Дария Каранеткова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“*

**THE TESTIMONIES OF GIUSEPPE MODRICH AND VICO
MANTEGAZZA ABOUT BULGARIA AFTER ITS UNIFICATION:
POINTS OF VIEW**

*Daria Karapetkova
St. Kliment Ohridski University of Sofia*

Two Italian journalists, two travel reports from Bulgaria from almost the same years soon after the Bulgarian national unification, with almost the same itinerary, points of attention and interest. It is important to underline “almost“, because the slight differences between these two points of view show some changes of perspective which are caused by a different approach to writing and to translating.

Key words: historiography, travel report, Italian journalism, Bulgaria, translation

Репортажът и историографското свидетелство сливат своите граници в два важни за България случая в годините непосредствено след Съединението. Ако се направи преглед на творческата биография на журналистите Вико Мантегаца и Джузепе Модрич, спокойно може да се каже, че и двамата правят дебютния си външнополитически монографичен анализ именно на българска тематика в разстояние на две години. Мантегаца е първи с книгата си от 1887 г. „Два месеца в България. Октомврий и ноемврий 1886. Бележки на един очевидец“, издадена на български от Игнатов в Пловдив през 1899 г. Модрич публикува „В България след Съединението“ през 1889 г., като книгата е преведена у нас през 2009 г.

Данните за двамата италиански журналисти са несравними в количествено отношение както в Италия, така и в България и превесът на Мантегаца (Милано, 1856 – 1934) е убедителен. Авторитетната енциклопедия „Трекани“ съобщава за него, че успоредно с вниманието към журналистическата дейност той изпълнява функции на инвеститор или търговски посредник. Без да знае български език, представлява България на Световното изложение в Милано през 1906 г. Същевременно Мантегаца е записал името си и в списъка на главните редактори на значими вестници като „Кориере дела сера“ и „Национе“. Кариерата му получава силен тласък, докато той е военен кореспондент на „Кориере“ в Африка. Командировката му там през 1887 г., продължила пет месеца, струва на вестника 18 000 лири, което се равнява на над 15% от общия бюджет на цялата редакция. Ръководния си пост той получава именно след завръщането си от тази журналистическа мисия (Гуйда 2007).

Джузепе Модрич е далеч по-слабо популярен и всъщност за него говорят предимно произведенията му, запазили свидетелства за Истрия, Далмация, Русия и Аржентина. От очерка му за България става ясно, че той познава текста на Мантегаца и сам се поставя спрямо него във второстепенна позиция. Това е неизбежно дори само заради факта, че Модрич е посетил България две години след бележития си колега. Макар че текстът му е по-кратък, двете свидетелства съдържат поразителни прилики и по същество са базирани на еднаква матрица. В светлината на състоянието, с което може да се похвали преводната литература от италиански език у нас по това време, бързата поява на превода на Мантегаца, при това директно от италиански език, би могла да се обясни, на първо място, с политически причини. Очевидно Мантегаца се ползва с благоволенieto на българските власти и неговият очерк е своевременно преведен, въпреки че и този на Модрич е познат в оригинал и е част от архивите на Университетската библиотека отпреди 1903 г. Двата текста съдържат аналогии, които биха били красноречиви за стандартите, властвали в Италия в края на XIX век, относно написването на външнополитически очерк. Тези аналогии вероятно обясняват и липсата на интерес към превод на текста на Модрич, въпреки че всъщност наслагването на двата текста е рядък шанс за проследяване на външния поглед към динамичното вътрешно положение в разстояние на две наситени със събития години у нас. Ключов момент и на двете места е пътят към България със знаменателната роля на железницата в отсечката Ниш – София. И двамата журналисти отбелязват като съществена софийска забележителност Юнион клуб с кръга от не-

говите посетители. При Модрич коментарите за централната част на столицата са значително по-благосклонни, като причината за това не са розовите очила на един пристрастен поглед, а вероятно фактът, че в разстояние на две години между двете журналистически посещения инфраструктурата на града е еволюирала видимо. Колкото до пристрастията, те са очевидни и при двамата автори, които дават доказателства за задълбочен и траен интерес към българския въпрос. Трудът на Мантегаца е по-всеобхватен. Модрич върви по неговите стъпки в по-синтезиран мащаб, но историографската стойност на двата текста е безспорна и е подплатена със сходни масиви от наблюдения. Публицистичният талант на италианската журналистическа школа дава убедителен пример за балансирано перо, което не спестява неудобни истини. Така за Мантегаца х-л „България“ е „поносим“, докато за Модрич той вече няма слабо място. За сметка на това Модрич продължава да потвърждава отрицателните впечатления за покрайнините на София, които са първият сблъсък с нея по пътя на жп линията. Още Мантегаца забелязва подчертано сърдечното отношение на българите към Италия и пребиваващите у нас италианци. Модрич пък дава доказателства за един добронамерен външен поглед в резултат на внимание и респект към една млада обещаваща държава.

Когато става дума за респект, Джузепе Модрич се оказва по-деликатен в журналистическите си похвати. Неговите интервюта съдържат премълчани пасажки. Личното мнение не е инвазивно поднесено. Текстът на Мантегаца е по-открит по отношение на авторовите нагласи. Един от общите моменти в двата очерка е срещата със Ст. Стамболов, сметена за задължителна спирка от опознавателния маршрут из България. Първият сблъсък с него, този на Мантегаца, представя един млад тревожен политик, погълнат от сложността на стратегическата ситуация. Промяната при Модрич е поразителна: Стамболов е рязък, решителен, безкомпромисен, уверено стъпил на поетата политическа линия. За Мантегаца той е бивш семинарист, а за Модрич – бивш учител, но и двамата са единоподушни в оценката на ораторските му умения.

Ако има нещо, с което „репортажът“ на Мантегаца демонстрира нюх към сензацийата и журналистическата находка, то е интервюто с руския консул Хатукин, избрано за финал на текста. В него прави впечатление изказването на консула:

„От един месец насам моите вещи са прибрани и аз съм готов да напусна България, като прекъсна съвсем отношенията, но все съм тука още, защото за жалост все вършат на края това, което

ние искаме. [...] Искаме да ги уморим, докато се убедят, че не могат нищо без нас. [...] българите ни ненавиждат, както и ние ги ненавиждаме; но не сме ние виновни, дето и те са славяни и за това Русия не може да не се интересува за тях.“

В този момент Мантегаца дава воля на личното, макар и по съдържан начин:

„Цинизмът на господин Хатукин ме потърси. Неговите думи [...] обясняват по-ясно от всякакъв коментар каква е политиката на Русия в България. И както и да се реши българският въпрос, не вярвам тя да се измени.“

Тук двамата журналисти постигат интересно за българската историография взаимно допълване, защото в репортажа на Модрич ситуацията има развитие: той отчита продължаващите топли чувства на българите към техните освободители, но „между това да си спомняш с гореща благодарност за един благодетел и това да желаеш неговото господство има доста голяма разлика“.

Двата ъгъла на наблюдение, особено интересни за български читатели в днешно време, стават достъпни естествено благодарение на превода, осъществен в единия случай 12 години след излизането на оригинала (при Мантегаца), а в другия (при Модрич) – след цели 120 години. Преводачът на Мантегаца е запазил анонимност, като се е подписал с три звездички (***), но неговото присъствие в текста е по любопитен начин осезаемо. Нужно е да се отбележи, че става дума за един брилянтен превод, отлично редактиран, демонстриращ задълбочено познаване на езика на оригинала и забележителна интерпретативна техника. Всичко това далеч не се разбира от само себе си в период, в който директните преводи от италиански език са все още екзотика. За какво присъствие всъщност става въпрос: за изключително своеобразните коментари под линия, които в огромната си част не засягат езикови въпроси.

Великолепният жанр „предговор от преводача“ в тази книга е представен от анонимния си автор с оценката за „ценните – ако и често пъти повърхностни – съобщения за политически дейци и събития през онова бурно време...“. Без да омаловажава стойността на текста, нишката на коментарите под линия се намесва като коректив, който непрестанно напомня чрез своето присъствие за още един ъгъл на наблюдение, ценен с двупосочната си компетентност и имащ предимството на натрупаните 12 години сведения за развитието на описаната ситуация. Разбира се, не навсякъде коментарите имат коригираща функция: „В Цариброд, както и в други градове, в тази покраина почват да се чу-

ват съвсем руски имена. *(Не ни е ясно какво иска да каже авторът с това. Но трябва да се има пред очи, че той е влязъл в България, без да знае ни бъкел български.)*“ (Мантегацца 1899: 17, курсив мой, б.а.).

В следващия цитат са съсредоточени едни от малкото лексикални белези за възрастта на иначе изключително свежо звучащия текст: „...мъже, жени, деца, всички облечени по ориенталски, при всичко, че повечето не носят ни гъжви (тюрбан), ни фесове. *(Това описание е много „джумбашилия“.* Читателите, които го прочетат най-внимателно, надали ще разберат какво е срещнал почитеният италианец: дали каракачани или шопи)“ (Мантегацца 1899: 18).

Вниманието, отделено на Търново, е един от многото общи пунктове с репортажа на Модрич. „Всяка година стотина българи дохождат в Търново от всякъде на благочестиво поклонение и техните песни хвалят „Света гора“, в чиито тайнствени лесове са се оттеглили душите на древните български царе. *(В това отношение, мислим, сведенията, които е получил авторът, не отговарят на действителността)*“ (Мантегацца 1899: 81).

На друго място преводачът е открил извода за динамичните промени у нас през изминалите години, който, както е видно в сравнение с текста на Модрич, може да се направи и в рамките на много кратка времева отсечка. В случая се говори за издателската дейност: „Библиотеката на манастира (Св. Преображение) се състои от 50-на тома. Не са много; но изобщо книгите, печатани на български сега за сега не са много. *(Какъв огромен напредък е направила българската книжнина, и сигурно не само в количествено отношение, от 1886 до днес!)*“ (Мантегацца 1899: 94).

Особено интересни са политическите вметки, които, освен че изтъкват актуалния характер на темата, будят и най-много въпросителни относно спазването на евентуален етичен кодекс от страна на преводача и неговите граници: „Авторът притуря и *Стамболова*. У нас и децата знаят, че *Стамболов* никога не е имал нещо общо с консервативната партия, а камо ли да ѝ е бил един от водителите. Тази грешка ни се вижда непонятна“ (Мантегацца 1899: 97).

Отново за границите на преводаческата намеса се питаме и в следния пасаж от очерка на Мантегацца: „Обикновената фраза на руската дипломация беше тази: „изборите са станали посред едно население, тероризирано от правителството“. Аз разказвам безпристрастно това, което видях и чух; мога да кажа, че този терор е една духовитата измислица на Петербургското правителство. С това не искам да кажа, че правителството не е упражнявало своето влияние. *(Дали не е*

било туй влияние като „моралното“ влияние на Стоилова? – Та именно правителства, които се чувстват слаби, упражняват при изборите „моралното“ си влияние)“ (Мантегацца 1899: 107).

Справка в Речника на българските псевдоними (Богданов 1978: 473) разкрива самоличността на нестандартния преводач, потвърдена благодарение на данни от публикации на Никола Начов (Начов 1920: 32). Става дума за проф. Йосиф Максимов Фаденхехт (1873 – 1953), юрист и преподавател в Софийския университет, специализирал в Италия в периода 1898 – 1899 г. Както е видно от статията за проф. Фаденхехт, който впрочем е дядо на актьора Йосиф Сърчаджиев, това не е бил единственият му псевдоним. Сред останалите интерес буди *Philopoètes*, защото сякаш дава косвено признание за влечението на юриста към изящната словесност. Публикациите на Йосиф Фаденхехт обхващат респектиращ кръг от юридически направления: облигационно, вещно, обичайно, наследствено, семейно, гражданско право; въпроси, свързани с ротарианството, както и по темата „Нравствената криза на управлявалите партии“. Именно отношението към последната тема вероятно мотивира както избора на текста, преведен от проф. Фаденхехт, така и възприетия от него необичаен коментарен подход. Безспорно е, че той добавя стойност към ползата от прочита на получения превод, защото в него присъстват два гласа, като академичната подготовка и обществено-политическата осведоменост на преводача легитимират неговото право на глас. Не е лишено от основания и предположението, че тази диалогичност внася примеси в жанра на българския текст, защото осигурява авторитетен контрапункт и винаги нужната алтернативна гледна точка, особено когато става дума за тълкуване на събития от съвременността. Разбира се, позволява го и самата природа на превежданото произведение – ако то беше художествено, подобен контрапункт би бил очевидно неуместен.

Оригиналноста на това необичайно преводаческо присъствие се подсилва и от обстоятелството, че в случая той се подписва с извънредно редкия подвид псевдоним, наречен от Иван Богданов астроном. На пръсти се броят ползвателите му в националната ни книжовна практика във всичките му варианти според броя на звездите. Остава загадка по каква причина Й. Фаденхехт избира да не фигурира с истинското си име в това различно амплоа, но е факт, че той успява да запише участието си не само с професионализъм, но и с ярка индивидуалност.

Изводите, които могат да се обособят от прочита на тези два близки в много отношения текста, се разклоняват в две посоки. Пър-

вата засяга историческата стойност, която може да се признае на едни публицистични по своя замисъл свидетелства, когато те са изпълнени по достатъчно добросъвестен начин. Под „достатъчно“ разбираме количеството поднесена информация, която остава след приспадането на простими неточности и грешки, забелязани и в двата текста първо от преводачите, а впоследствие и от останалите читатели. Официалният характер, който подобни издания добиват не само с включването си в националните ни библиотечни фондове, но и с превода и някъде с оказаното към автора им внимание, говори за значението на външния поглед и оценка в българското политическо битие (неслучайно в този дух е и реплика на Стамболов в текста на Модрич).

Втората посока е битоващата в онази епоха разбиране за ролята, която преводачът може да си позволи да играе в подобен социокултурен трансфер. В конкретния случай завишените правомощия на преводача едва ли се обясняват с окрилението, произтичащо от анонимността. Ако държим сметка за еволюцията, която качеството на преводите от италиански и статусът на преводача претърпяват през следващите години, ще се изкушим от извода, че еволюционната крива, започнала буквално от нулево ниво след Освобождението, в прояви като гореописаната бележи неочакван пик, който не продължава равномерно в последвалите десетилетия. Какво имаме предвид: независимо от високата оценка на подобни преводачески присъствия заради тяхната ерудирана способност да съчетаят лингвистичните познания с компетентности в други сфери, същевременно е ясно, че с това те внасят чужди примеси в параметрите на строго преводаческата дейност. Затова примерите за подобни преводни похвати могат да се разглеждат като ценна аномалия спрямо естествения ход на развитието на преводаческото дело у нас.

ЛИТЕРАТУРА

Богданов 1978: Богданов, Ив. *Речник на българските псевдоними*. София: „Наука и изкуство“, 1978.

Гуйда 2007: Guida, Fr. *Mantegazza, Vico*. 30 януари 2013, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/vico-mantegazza_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/vico-mantegazza_(Dizionario-Biografico)/>)

Мантегацца 1899: Мантегацца, В. *Два месеца в България. Октомврий и ноемврий 1886. Бележки на един очевидец*. Пловдив: Книжарницата на Ив. Г. Игнатов, 1899 [Mantegazza, V. *Due mesi in Bulgaria, ottobre e novembre 1886: note di un testimonio oculare*. Milano: Treves, 1887].

Модрич 2009: Модрич, Дж. *В България след Съединението*. София: „Сие-ла“, 2009.

Модрич 1889: Modrich, G. *Nella Bulgaria unita*. 1889.

Начов 1920: Начов, Н. *Трети добавки и оправки към „Български книгопис за 100 години*. Докладвано в Историко-филоложкия клон на 9.X.1920 г.

**ТАЙНОПИСИ И ЗНАМЕНИЯ
(БАТАЛНИЯТ КОД В ПРОЗАТА НА ЙОРДАН ЙОВКОВ)**

Татяна Ичевска
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**CRYPTOGRAPHY AND SIGNS
(THE BATTLE CODE IN YORDAN YOYKOV'S
PROSE FICTION WORK)**

Tatyana Ichevska
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The author of the present research compares Yovkov's early and late texts about war and makes an attempt to figure out and comment on the changes in the narrative perspective to the war and the reconsideration of some of the key constructions of Yovkov's early works, especially in the stories written after WWI. She also emphasizes the problem “war – disease” and on the very fact that during its description in Yovkov's military prose, schemes known from our Revival and Liberation literature are permanently revived and problematized, and links to the texts from The Old and New Testament are being established.

Key words: The Balkan War, WWI, signs, disease, cholera, madness, The Bible, God

Когато става дума за военната проза на Йовков, изключително трудно е да се изведе една-единствена тенденция в осмислянето на войната. Основната причина за това е, че Йовковите разкази всъщност оглеждат в себе си три войни. Част от текстовете са писани в хода на Балканската война, други – на Междусъюзническата, трети визират събития от Първата световна война, три войни, които по коренно различен начин градят-измечтават националния проект за обединение и духовна мощ на България. Освен всичко друго Йовков се връща отново към Балканската война и след края на Първата световна война, когато проблематична става не само идентичността и вярата (национална и личностна), но и доверието във всякакви авторитети и институ-

ции, обстоятелство, което обяснява настъпилата промяна в повествователната перспектива към случилото се и преосмислянето на някои от ключовите конструкти на ранните Йовкови творби. В Йовковата военна проза непрекъснато се припомнят и проблематизират познати още от възрожденската и следосвобожденската ни литература схеми: болно – здраво, младост – старост, правят се препратки към старо- и новозаветни текстове, с помощта на които повествователят разчита и аксиологизира събития и факти от националното ни историческо, политическо и духовно съществуване.

С оглед на доминиращата в обществено-политическото пространство нагласа за свещения характер на войната от 1912 г.¹, напълно логично и Йовков полага текстовете си за Балканската война върху идеята за скрития в нея Божи промисъл. Както за Стоил от повестта „Земляци“, така и за героите в „Паметният ден“, „Кайпа“, „Отвъд“, „Един спомен“ войната се случва по Божия воля („Божа воля е“²). Оттук нататък пълното доверие в Бога, смирението пред неговата непогрешимост кара тези герои да приемат и понасят войната, защото тя е проверка изпитание на тяхната вяра – „Божа воля е. Може той друго да иска и друго да е наредил. Негова воля е...“, „Щом това е тъй, значи, необходимо е и друго средство няма“. Именно затова дълбоко религиозният Стоил („Земляци“) не изрича с думи какво тежи на душата му, защото не иска със страданието си да разколебава вярата на останалите войници. Поведението на Йовковите герои до голяма степен припомня историята на Елисей, който в Стария завет се превръща в модел за послушание към Бога – когато е повикан от пророк Илия, орящият на нивата си Елисей оставя всичко и тръгва след пророка, за да му служи (Цар. 19: 19 – 21). Ръцете на Йовковите герои държат пушките, но очите им са обърнати към небето, а сърцата им са пълни с упование и любов („Светата нощ“). Неслучайно им се струва, че „фееричната игра на звездите“ се превръща в „тих и тайнствен говор“, сякаш отгоре им шепти сам Бог („Паметният ден“). Нещо повече – невидима сила, която е „вън от дълга, вън от заповедите“, стои над тях и ги тласка напред („Първата победа“). Като своеобразно знамение се приема и тайнственият огън, който всяка нощ пламти на върха на Странджа – като „огнено око“, което следи войниците от първия ден на войната и в което с „упование и любов“ са взрени хилядите

¹ Вж. подробно по този въпрос текста на Ив. Русков „Последният кръстоносец“ (Русков 2012: 170 – 171); вж. и статията на Димитър Михалчев „Из философията на войната“ (Михалчев 1939: 91 – 92).

² Всички цитати от Йовкови творби са по: Йовков 1970, т. 1 – 2.

души, изнемогващи „в безпокойство и грижи“ зад планините („Пред Одрин“). Старецът, който благославя войниците, застава в същата молитвена поза, в която преди, „изправен пред слънцето, пред слога на засятата нива“, тихо е призовавал десницата на Бога („Паметният ден“). Сравнението на войници с мравки също уплътнява представата за тяхната вяра в Бога (мравката събира житни зърна, които според християнското мислене олицетворяват последователната вяра в Христос – вж. Бидерман 2003: 268). Покорството пред Божия промисъл, вярата и любовта им дават сили да приемат и изпълнят и новия си дълг – и на фронта да бъдат такива, каквито са били сред нивите си – „трябва добросъвестно и честно да се служи“. Превърнат в ординарец за донесения, Стоил („Земляци“) не спира нито минута – „ходи напред, връща се и пак отива. Но той сякаш не чувства умора, спокоен, увлечен и погълнат само от работата, която върши“. Дори животните се превръщат във въплъщение на „един съзнателен и разумен дълг“ („Земляци“)³. Своето предишно битие Йовковите войници проектират върху войната – за тях войната е „тежък и свят труд“, „работа“, „жетва“, „сеитба“, „коситба“, „за новия си труд“ селянинът се готви „със същата загриженост, спокойствие и твърдост“, както и за земеделската работа, като проявява „еднаква добросъвестност и усърдие и във войната, и в мирния труд“ („тъй бяха свикнали с тая обрядна тържественост да посрещат и чакат всеки тежък труд: сеитба, жетва. А тежък идеше и сега труд: войната, голямата и страшна война“ – „Паметният ден“; войната е „труд също тъй тежък, като една сеитба, като една жътва“ – „Те победиха“, в душите на войниците, застанали пред Чаталджа, прониква „насладата от честно завършения труд“ – „Един спомен“)⁴. На панихидата за мъртвите войници Стоил („Земляци“)

³ На този факт обръща внимание и Г. Константинов през 30-те години (Константинов 1937: 331 – 333).

⁴ Йовков често сравнява българските войници, носещи у себе си вярата в Бога, с ловци („Войниците изведнъж станаха внимателни и предпазливи, патрулите, подобно на ловци, дебнеха и сезираха напред“, пленените от тях турски войници са „дивеч, внезапно попаднал в примка“ – „Отвъд“, „войниците настъпваха с голяма предпазливост, но с едно чудно умение и сръчност... също като ловци“ – „Кайпа“, „войниците, приведени, с пушки в ръце, дебнат също като ловци“ – „Земляци“), самата война е своеобразен лов (Никола, който е „прочут ловец“, „смята войната като стара своя професия“ – „Земляци“), а подобни сравнения още веднъж уплътняват представата за войната като труд. От една страна, конструкцията „голям ловец пред Бога“, която в Стария завет е свързана с живота на Нимрод, и в Йовковите разкази внушава идеята за силата на човека, за великите му дела, прославящи неговото име. В същото време обаче войната придава и един по-

според неговите съселяни изпълва песните си – молитви към Бога – със същите чувства, с които се е обръщал и преди към него в молебните за дъжд. Още през 30-те г. Георги Константинов приема подобно уподобяване на войната с труд за напълно естествено, защото за земеделеца, какъвто е Йовковият герой, всекидневният живот също е война – „Нима всичко онова, което влагаме в понятието трудъ – нашата постоянна участ – не поглъща в себе си и черни изпитания, и изненади, и отчаяние до смърт. Защо тогава да не приемем, че и войната, че и най-върховният зов на Родината, на народа, е само един нов трудъ, който трябва да изпълним с нашата привична търпеливост и с оная готовност да умрем, която никога не ни е липсвала, която е нашето най-естествено величие и която ние сме освободили от всички елементи на театралност“ (Константинов 1937: 328). Живеейки по подобен начин, Йовковите герои успяват да се запазят духовно *здрави* въпреки физическите страдания и болки. В първите текстове представата за *войната като труд* се засилва и от сравненията на войниците с пчели и мравки (войниците край огньовете са като „грамаден кошер пчели“; „като мравки, идеха едни, връщаха се други“ – „Паметният ден“)⁵. Обобщението, което Йовков ще направи за своя герой на фронта, е, че това е „сублимен герой в боя и в мирния труд“, изпълнен с „една вяра и една обич: земята и труда“ („Те победиха“)⁶. Тази вяра запазва човешкия облик на войниците дори когато хлябът липсва. В тоя ред на мисли прави впечатление, че и самото сражение (а и смъртта) се уподобява от Йовковите герои със земеделски труд (от шрапнелите, тези бели, кълбести облачета, разцъфва яркочервен, огнен цвят и върху

особен смисъл на този лов – Йовковите ловци в някаква степен вече сами са се оказали уловени от тези, които са ги призовали на фронта, за да изпълнят Божията воля, т. е. те са едновременно ловците и уловът, който се поднася на Бога.

Тук обаче трябва да подчертаем, че същата идея за войната като труд, като работа, по същото време разгръща в стихотворенията си и Иван Вазов – имам предвид стихосбирката „Под гръма на победите“, посветена на Балканската война.

⁵ Подобни сравнения припомнят тезите на редица учени, според които праформата на човешкото общество е именно роякът – например Дарвин, Фройд. По този повод вж и наблюденията на Сп. Казанджиев (Казанджиев 1922 – 23: 62).

⁶ Още Георги Константинов, визирайки ранните военни текстове на Йовков, отбелязва, че у неговите герои липсва егоистичен нагон, защото дълбоко в съзнанието им лежи истината, че те не принадлежат на себе си, а „на нещо много по-велико и мощно: на труда, на природата, на Отечеството. Те сякаш нямат свое лично битие – то се слива с битието на другите и участва там само с готовността да се стопи, да намери края на своята преходност, но не и да подчинява“ (Константинов 1937: 324).

земята се разсипва нещо – „сякаш зърна, захвърлени с широкия и силен размах на сеяч“ – „Първата победа“; земята се разорава от гранатите, а убитите са „като гъстите снопи на една жетва“ – „Кайпа“; смъртта е замах на остра коса, след който остава дълга редица легнала трева – „Кайпа“; белите облачета от шрапнелите са „като китки“, „там се забелязват черни правилни квадрати, които приличат на разорани ниви“, Стоил пада като „подкосен – „Земляци“⁷).

В текстовете за Балканската война се отключва и популярната в обществено-политическото пространство по онова време представа за Христос като воин. Особено показателни са видът и поведението на поп Върбан от „Земляци“, който върви заедно с полка – той има „сурово и енергично лице на фелдфебел“, а под „златните черковни одежди виждат се тежките му войнишки чизми“, от чисто духовните теми лесно преминава към политически, и обратно. Всички негови помощници в религиозните обреди са войници. Вероятно затова по време на панихидата героите са обзети от примирение „пред една неотвратима воля“ и от сладостната и спокойна скръб, „която изпитват всички, които трябва да умрат за нещо велико и скъпо“.

В ранните си разкази изцяло по модела на възрожденските текстове, приписващи на нашето характеристиките „младо“ и „здрaво“ (вж. Пелева 1994: 30), Йовков чете войната през кода на младостта и здравето – здрави и млади са войниците, здрави са техните силни тела, здрав е техният дух, подхранван от вярата в светостта и справедливостта на това, което правят на фронта („Но нали бяхме *млади* и смели?... зад нас идеха *снажни* и силни хора“; „това бяха *млади* и хубави момчета...“, „Те бяха десет хиляди души. *Млади*, хубави момчета, *с чисти*, сияещи души на деца“ – „Паметният ден“; отиващите към Лозенград войници са „*млади* и *бодри*“; старата жена търси, за да прегърне своя син – „*младия*, *румен хубавец*“ от 24. полк – „Кайпа“; Делчо е „*здрав*, *млад* и много *хубав* момък“, Варенов, „както всички *млади* и *здрави* хора“ изглежда безпричинно щастлив и весел“ – „Земляци“). Но въпреки че както през Възраждането, така и сега врагът е един и същ, Йовков категорично отказва да следва наложената до този момент в литературата ни художествена представа за националния враг. При него образът на чуждия, на турчина, не носи белезите на болестното, на физически уродливото. Врагът е „млад“, „хубав“, с „една мъжествена твърдост, един античен стоицизъм“, в него има

⁷ Според Г. Константинов Стоил носи ранения подпоручик, както е носил „снопите на нивата“, затова смъртта им е „обредно, литургично красива“ – Константинов 1937: 330.

„нещо от древната, легендарна храброст на турските войници“ („Пред Одрин“); той проявява достойнство, когато е пленен, цени силата и храбростта на българската армия; толерантен е към българските санитарни служби („Отвъд“); отстъпващите турци не извършват „никакви насилия, никакви зверства“, „доверчиво и приятелски“ разговарят с местните селяни („Кайпа“). Дори мъртви, турските войници са „едри, снажни хора“. Всичко това кара повествователя да зададе реторичния въпрос: „Нима в тия мъртвци можеше да се вижда врагът, нима имаше място за ненавист, за мъст?“, въпрос, който до голяма степен изяснява цялостното по-нататъшно отношение на Йовков към фигурата на чужденеца в неговата проза.

Дотолкова, доколкото в тези разкази се споменава лексемата „болест“ или конкретизации на болестта, то употребата им е преди всичко метафорична.

От една страна, невъзможността да се изпълни дългът към земята *разболява* човека – с идването на пролетта Стоил от „Земляци“ „сякаш не е в себе си“, неслучайно Варенов го смята за „болен“. В същото време Стоил схваща своята „болест“ като своеобразно изпитание, като кръст, към който го е приковал сякаш сам Господ. Ирмосите, тропарите и катавасиите са съкровената изповед на героя пред Бога⁸, неслучайно на останалите войници им се струва, че пеейки, той сякаш шепне молитва. От друга страна, писането на писма се превръща за Стоил в особен вид терапия, която го пренася там, където е душата му – при земята и семейството му.

Другият контекст, в който Йовков използва метафората на болестта, е свързан с поведението на войниците в боя. Тук отново Йовковите творби припомнят целия предходен свод от текстове (от Вазов насетне), в които борбата, революционният екстаз, вярата в светостта на делото се пречупват през образа на лудостта. Усещането, че не са сами, че Бог бди над тях, обяснява особената *лудост* на Йовковите герои в хода на сраженията – така например Никола от „Земляци“ се втурва в битката, „обзет сякаш от някаква лудост“, очите му горят „като безумни“; войниците в „Отвъд“ са „опиянени и увлечени сякаш от някакво безумие“, от разветите знамена струи някаква тайнствена сила, „която като безумие ще обземе тия хора и като жива вълна ще ги понесе напред“ („Кайпа“). Състоянието, в което се намират войни-

⁸ Стоил не просто интимизира думите на църковните песни, но ги превръща във и преживява като своя съдба: „Отпада душата ми от униние, утвърди ме в твоите слова“, „Заблудих се, като изгубена овца. Запази твоя раб, господи, защото не съм забравил заповедите ти!“.

ците, е на общо „възбуждение и треска“ („Отвъд“). Една невидима, могъща стихия хипнотизира душите („Първата победа“), тя стои над героите и ги тласка напред – дори и ако там е смъртта.

И така, ако се опитаме да компресируем философията на ранните Йовкови текстове, бихме могли да я сведем до следното: един здрав и силен народ воюва за здравето на българската нация и държава, „това, което векове е било само мечта“, сега става действителност, това е справедливият край от „честно завършения труд“, подкрепян от самия Бог⁹.

Подобни схеми обаче започват да изглеждат все по-проблематични в следващите текстове на Йовков, писани по време и след Първата световна война (цикл. „Край Места“, „Последна радост“, „Белите рози“).

Макар все още да използва израза „млади и здрави“ в характеристиките на своите войници, но вече само като начално състояние в процеса на тяхната метаморфоза на фронта¹⁰, Йовков все повече концентрира вниманието си върху друг тип герои – странните, чудните, ненапълно с ума си, малко побърканите, т. е. интересно започва да става ненормалното, болестното, което се чете както буквално – като конкретното състояние на някой от героите, отключено или засилено от войната, така и метафорично – като състояние на целия свят. Тази промяна е подсказана още в повестта „Земляци“. Макар никъде в текста директно да не е експлицирана представата за войната като тежка болест, тя се отключва във финала на творбата – чрез начина, по който войниците посрещат новината за примирието. Те таят в себе си истината за подписания мир „също както болните, които току-що са прекарвали някоя тежка болест, не казват, че са здрави, от страх да не се повърне болестта“.

Независимо дали воюват на фронта, или просто чуват тътените на войната в тила, част от Йовковите герои биват застигнати от „невярна“ и „чудновата болест“ – от нея не боли, но цялото същество на човека е обхванато от огромна мъка – по родния край (Ески Арап), по

⁹ Многократно в Йовковите разкази се подчертава идеята за съдбовността, светостта и справедливостта на започнатото дело – „Трябваше да почувстваме дълбоко в душите си колко съдбоносна и колко свята е крачката, която трябваше да направим. Замисленото спиране на Цезаровите легиони пред Рубикон“; радостта на жителите в освободеното българско село изяснява на разказвача смисъла на войната – той става „ясен като догма“, защото радостта на хората е „облекчителна въздишка след дълго и мъчително страдание“ – „Отвъд“; всяка победа е празник, „чакан от векове“ („Кайпа“).

¹⁰ „Светът е за младите“, казва Гергилан в „Белите рози“, но точно младите най-често се оказват покосени от войната и болестта.

семейството, останало от другата страна на границата („Светата нощ“), по отиващия си млад живот (Спас от „Белите рози“). В „Ески Арап“ и в „Светата нощ“ симптомите на тази болест са почти еднотипни – несвързано и безсмислено говорене, трескаво и безумно блуждаещ поглед. Лудостта на Ески Арап се излива и стихва в песента, изпълнена с любов, с нежност, спомени и безнадеждна скръб; най-смисленото нещо, което може да каже героят в „Светата нощ“, е името на селото, където живее дъщеря му и невръстните внучета; болестта кара Спас от „Белите рози“ „все да ходи, да ходи като луд“. Особено показателен в „Белите рози“ е изборът на повествователя – родена от лудостта на света, болестта на неговия герой е оставена без име, а лексемата „луд“ е включена само като елемент на сравнението.

Ако в ранните разкази на Йовков войната изглежда някак разбираема именно защото в нея се открива Божията воля, то сега тя се схваща като страшен и будещ недоумение кошмар, в който началото и краят, смисълът и безсмислието, доброто и злото се оказват странно сближени. Невъзможността на човека да проумее случващото се със и около него, от една страна, го поболява, а от друга, обръща погледа му към Бога, от когото той очаква отговор на своите питання. Ето защо в късните Йовкови творби все по-често Бог се оказва в позицията на събеседник и лекар, превръщащ болните, различните в проводници на своите идеи. Неслучайно Рачо Самсара в „Последна радост“ достига до идеята, че „Бог влага често пророчества в устата на простодушните и нищите духом и ги прави ясновидци“. В разказа „Светата нощ“ медиатор в диалога човек – Бог става Библията. Войната и смъртта превръщат за писаря Чаню четенето на Библията в странен ритуал, извършван ежедневно – „бавно, внимателно и грижливо“. Чаню чете и подчертава, защото към Евангелието се отнася като към своеобразен „тайнопис“. Търсещият поглед на героя разчита Божиите слова като знаци послания, адресирани единствено до самия него. Подчертавайки, писарят не просто запомня думите, той ги „поглъща“, за да ги изживее и изстрада. Подчертаните думи стават отговор на неизречените му гласно въпроси, на скритите му от хората съмнения и колебания, на спотаените му викове. По белите страници Чанювите линии остават като белези от незараснали рани. Интимизирайки Светото писание, Чаню достига и до така чаканото Божие откровение – „Елате при мене... и аз ще ви утеша“. Нещо повече – умалителното име „книжка“, с което е назована Библията¹¹, отключва допълнителни асоциации с

¹¹ В наблюденията си върху езика на раннохристиянската сакрална словесност Аверинцев отбелязва, че този език се характеризира с изобилие от умалителни

Откровение Йоаново, където се борава със същия образ – „книжка“, а актът на нейното „изяждане“ се пречупва в желанието на Йовковия герой да запомни, да разбере правилно всичко, което чете.

Друг начин, по който Йовковите герои общуват с Бога, е песента – в църковните песнопения те събират мъката, надеждата, въпросите си към Господ (Попето от „Чудният“, Вартоломей от „Последна радост“). От своя страна Живко от „Чудният“, опитвайки се да се доближи до Бога, да се докосне до неговата мъдрост, „чете“ не Библията, а природата¹². Нещо повече – героят няма нужда от човешките думи, защото е заслушан в думите на природата. Слушайки тях, Живко всъщност чува гласа на този, който говори чрез и във света. Самият той се слива с природата, „разтваря“ се в нея – в гората Живко е „превърнат на шубрак“, „заприличал на някой стар отсечен сух дънер“, „приличаше на птица с отпуснати отстрани криле“. Странният, побърканият Живко обаче е напълно нормален и здрав, когато е сред птиците и децата си. В разказа „Светата нощ“ в детския спомен на един от героите Исус е припознат като малко черно птиченце. Любопитно е да се види, че всички „нищи духом“ герои в Йовковите разкази не само приличат на птици (Люцкан от „Последна радост“ дори директно е назован „птичка божия“), но владеят – както Живко – птичия език. Говорейки с черните птици, героят сякаш говори със самия Христос. Така далеч преди да се появи разказът „Вълкадин говори с Бога“, Йовков разгръща мотива за говоренето с Бога/ с Христос.

Показателно е и поведението на Попето в „Чудният“. Макар причините за неговата лудост в миналото да остават неясни, повествователят поставя акцент върху лечението на болестта му („стоял в един манастир, дето се поправил“) и върху действията му след това – единственото лекарство, с което героят потиска болестта си на фронта, са църковните песни, научени в манастира болница, а пеейки непрекъснато своите тропари, той превръща заставата в църква („нашата заставка често пъти заприличваше на същинска черква“). За Попето гласовете на нощта са страшни и макар другите да разпознават в тях единствено крясъците на чакалите или шума на реката, героят е убеден, че това са знамения, прокобяващи гибел и разрушение (неслу-

форми. Християнските автори предпочитат да използват думите „книжка“, „книжчица“ пред „книга“, когато говорят за Библията; самото множествено число на думата *βιβλίον*, което се превежда като „Библия“, означава „Книжки“ – вж. Аверинцев 1977.

¹² По въпроса за съотнасянето на двете книги – Библия/ Природа вж. Лотман 1987: 10; Протохристова 1996: 48, 54 – 55; Русков 1999: 20 – 30, 218 – 245.

чайно след всяко нощно дежурство косата му побелява още повече). Във и чрез дългите си молитви героят се опитва да съхрани изплъзващия му се божествен ред в света. Едновременно с това молитвата е онази терапия, изправяща страдащия пред неговия истински и единствен Лекар.

Дори и когато не говорят нищо, странните Йовкови герои могат да се превърнат в проводници на определено послание. В разказа „Чудният“ начинът, по който Живко реагира на човешката смърт, за останалите е невиджана „чудновата болест“: „бледен като смърт, той пишеше нещо с пръст по стената, пишеше ту бавно, ту по-бързо, но съсредоточено, тържествено“. Пишейки, Живко като че ли се отдръпва изцяло от света на хората, става още по-безплътен, изчезва. Сякаш не неговият пръст, а Божият се движи пред очите на смаяните хора. Тази сцена напомня аналогичен епизод от книгата на пророк Даниила: „в този същи час подадох се пръсти от човешка ръка и пишеха срещу светилника върху мазилката на стената“ (5: 5 – 7). И също като в Библията написаното е неразбираемо за непосветените, никой в Йовковия разказ не може да прочете и разбере Живковите думи. Самият герой не осъзнава действията си – той не е пророк, затова, за разлика от Даниил, Живко не успява да изтълкува думите, които му диктува тайнственият Глас. Но и в „Чудният“ те започват да звучат като своеобразно предупреждение към човешкия свят, забравил смирението и любовта. Живко сякаш е пратен от самия Бог, за да провери доколко в потопа на войната все още е *живо* човешкото начало. В този контекст особен смисъл получава и неволно направената от Живко грешка – той назовава себе си не часовой, а часовник. Тази „грешка“ отключва множество посоки на мислене още повече защото Живко не би могъл да знае това, което, както Йовков, така и ние знаем – бидейки русизъм, думата „часовой“ буквално означава „тот, кто стоит на часах“, а „часы“ от своя страна обозначава както срока на дежурството, на караула, така и устройството, отмерващо времето – часовника. Т. е. часовоят в някаква степен наистина е часовник. Повтаряйки едно и също нещо, когато е на пост – „с твърди стъпки се разхождаше пред портата с натъкнат нож на пушката си“, или в почивка – броди от заставата към гората и оттам обратно – към заставата, Живко сякаш също се превръща в своего рода часовник, по който другите се ориентират – един ден той стои на пост, на другия си почива. Ако здравето може да се свърже с представата за точния, за добре работещия часовник, то болестта би могла да се визуализира от

образа на повредения часовник¹³. В ранните Йовкови разкази младите, здравите, силните войници са именно като точен и надежден часовник, действието на който в голяма степен неутрализира ужаса от смъртта, внасяйки усещането за мяра и ред (нещо повече – в тези текстове точно часовникът е устройството, което помага на командващите войската да дисциплинират и координират нейните действия във времето, да планират победните ѝ атаки – почти непрекъснато човешкият поглед е взрян в циферблата). Показателно е и описанието на часовите в тези текстове – те задължително са *млади* и *здрави* момчета, които никога не биха изневерили на дълга си. За разлика от тях Живко е „стар“, „недъгав“, „несръчен“, ненапълно с ума си, малко побъркан, „половин човек“, ненадежден войник, който дори заспива на поста си, затова е назначен за часовой там, където всъщност няма нужда от стража – пред голямата турска порта на заставата. В „Чудният“ на мястото на отсъстващите обикновени часовници се появява другият, особенният часовник – Живко. Ритъмът на този часовник е съзвучен не толкова с ритъма на хората, а с божествения ритъм. Той не мери времето като система от човешки дейности и ангажименти. До голяма степен можем да кажем, че Живко е напуснал човешкото време-пространство, пренасяйки се, благодарение и на болестта, в сферите на библейското. Показателен в това отношение е начинът, по който героят е представен от повествователя – неговата биография е тъмна и никому неизвестна, той е човек без минало („никой нищо не знаеше за миналото му, нито пък той можеше да разкаже нещо за себе си“), освободен, с изключение на бащинството, от сериозни социални ангажименти. Всичко това естествено го обезпелтява, прави го „неосезаем“, превръща го в „сянка“, в съществуване от другаде. Мълчанието от своя страна („не приказваше, не му приказвах“) му дава тишината, нужна, за да чува добре думите, които му нашепва сякаш сам Бог.

Какво всъщност пази-охранява Живко пред портата на заставата? Той сякаш бди, за да не изпусне мига на свършека, за който говори Христос пред учениците си – този край е близо, „при вратата“. В този смисъл Живко е часовникът, който отчита не времето тук и сега, а движението към края, към Апокалипсиса, към Страшния съд (виденията му припомнят и в същото време катастрофично преобръщат видението на Йоан – Йоан чува силен глас като от тръба, идещ от „едного, подобен на Син Човечески“, който му казва да напише това, което ще види; двама страшни „люге“ удрят в главата Живко и „велят: пи-

¹³ Вж. по-подробно статията на Кл. Протохристова „Как с часовници се правят светове“ – Протохристова 2008: 45.

сувай“). Живко е свидетелят и прорицателят на смъртта, той меритоброява родената от нея скръб. „Не-нормалният“ часовник в най-голяма степен подсказва отсъствието на часовникаря, на отдръпналия се от своите творения Бог. В този смисъл невидимото писмо на Живко сякаш замества отсъстващото Божие слово. В същото време този часовник кодира Божието предупреждение към хората да не забравят другия часовник – Христос, който настойчиво отброява часовете до идването на съдбовния ден.

Образът на пишещия часовой отключва и още една асоциация – в Стария завет Авакум, дълбоко страдащ от настъпилите времена на размирие и беззаконие, очаква отговор от Бога за случващото се – „Застанах на *стражата си* ... за да узная, какво Той ще ми каже“. В отговор Бог му казва да напише видението си, защото то „говори за свършека и няма да излъже“ (Кн. на пророк Авакума, 2: 1 – 3).

В „Земляци“ Стоил непрекъснато следи хода на природния часовник, който му напомня за земеделската работа, извършвана отново, макар и само мислено, от героя на фронта. В късните Йовкови творби обаче на преосмисляне се подлага и образът на войната-труд. Тази промяна е загатната още в „Земляци“ – чрез ироничните бележки на Никола към отброяващия отминаващите дни Стоил („Една радост беше за Стоила – всеки ден да си припомня кое число е от Димитровден и каква работа съответства на него.... Никола захвана да се дразни и надсмива“). Това обаче особено ясно може да се види в разказа „Последна радост“. Описвайки живота в провинциалния град в неговото начало, повествователят поставя акцент върху войната, която лудият дядо Слави ежедневно води с тълпите от дразнещи го деца. Впускайки се в тези сражения с всичките си тенекиени ордени, старецът изцяло изоставя и забравя онова, което винаги го кара да бърза – жътвата в чифлика и ненахранените жътвари. С обявяването на мобилизацията всички мъже ще се окажат в позицията на дядо Слави – неслучайно повествователят ще завърши тази част на разказа с въпроса „каква неведома сила подлудяваше тия мирни и работни хора?“. Оттук нататък за тях войната завинаги ще отмени, ще направи невъзможна истинската жътва, довчерашия труд. Точно затова в „Последна радост“ войната все по-рядко се чете през призмата на земеделската работа. В посока на разколебаването на тази представа работят и използваните от автора сравнения. Ако в шестата част на разказа войниците все още се сравняват с „мравуняк“, постепенно повествователят улавя промяната у тях – очите им гледат „мрачно и диво“, ред, другарство, човещина – „всичко се удави и заличи в свирепата и груба

проява на инстинкта“. У всеки проговаря „звярът“. Затова и колоната от хора и коли вече се сравнява с „исполинска змия“. Двата войници, които се бият за парче кукуруз, са обхванати от „нечовешка ярост, подобно на гладни вълци“, те са със страшни лица, помътен и див поглед, гледат мрачно и диво. В тази посока продуктивно е и наблюдението на Милена Кирова, че войната се отъждествява с природно бедствие, тя се мисли не толкова като социален или исторически продукт, а се отмества в полето на природната преживяност. Използваните сравнения на войната с буря, ураган, гръмотевица и т. н. не просто я „обезчовечават“, но и я аналогизират с „природното“ начало, събудено у човека (Кирова 2001: 118).

Случващото се на фронта все повече отключва асоциации и с Апокалипсиса, а жътвата вече носи представата не за благословен от Бога труд, а за масово унищожение: „Ето я на, жетвата... Няма по-голямо бедствие от това на земята“. Спомняйки си думите на лудия дядо Слави за идващата жътва, Рачо Самсара открива в тях пророчески смисъл. Ако отново се върнем към коментирания по-горе образ на часовоя – часовник, бихме могли да кажем, че Живко („Чудният“) е часовник, стрелките на който се асоциират и със зловещите сърпове на тази жътва. В „Последна радост“ виждаме тоталитета на болестта и смъртта – настоящето се превръща в свят на тъмнината, на безпомощното лутане в пространството, на човешкото неразбиране, на безкрайната мъка („Мярката за времето се губеше, миналото не се помнеше, страданието и мъките изглеждаха вечни“; войниците са като „заблудени птици“, Люцкан прилича на сомнамбул, който върви „по края на някоя бездна“). И макар в разказа да отсъстват преки визуализации на часовника, то откъсът от „Откровението“, който чете Рачо Самсара, е красноречиво доказателство за настъпилия съдбовен час.

На този фон единствено Люцкан остава, какъвто е бил – добър, нежен, мечтателен човек, в състояние на „някакво тихо и самодоволно блаженство“. В сравнение със Стоил от „Земляци“ Люцкан е не стопанинът, а птичката божия, която „нито сее, нито жъне“. Неслучайно за Люцкан войната е не труд, а вихър, който го е завъртял и захвърлил неясно къде и защо (на него като че ли в най-голяма степен приляга използваното от повествователя сравнение на войниците със заблудени птици). Единственото, което той може да й противопостави, е споменът за миналото, пълно с образи на любовта (любимата Цветана, майката, цветята). За разлика от Стоил, чийто живот е цялостен, стабилен, окръглен около земята – дом и майка, който не просто има семейство в тила, но и на фронта продължава да бъде гла-

ва на семейството в землянката, баща, брат, чичо, приятел, справедлив съдия, пророк, разчитащ знамения (за идването на пролетта, за бъдещата съдба на Варенов, за собствената си смърт), Люцкан е сам, като сирачеството му в разказа е осмислено както в прекия (отдавна загубил майка, несетил сестринска милувка), така и в метафоричния смисъл на думата (различен от всички, неразбран, това се засилва и от едно от възможните обяснения на значението на неговото име – от „людски“ – чужд¹⁴). Единственото, което героят има, е своя кръст – да дарява на другите радост и любов (дори само името му „можеше да докара усмивка и на най-начумереното лице, да развесели и смекчи и най-мрачната душа“, „възторжената и светла душа на Люцкана беше създадена за свърталище на любовта“), откривайки в това върховния смисъл на съществуването си – точно затова негово неизменно състояние е блаженството. Стоил е един от „земляците“, а землячеството по особен начин пренася предишната съ-общност и на фронта (особено показателен е преносът на отношенията – роднинството на Делчо и Стоил „се разшири и стана общо към цялата рота“). В „Последна радост“ войната завинаги разделя миналото от настоящото битие на Люцкан, ако преди Люцкан е бил *знаменит* – и с професията си, и с думите си, и с поетическото си творение, сега се превръща в странно *знамение*, което обаче остава неразбрано от околните (включително и последният жест на героя). Отивайки на война, Люцкан поставя кръст на своята фуражка, но в същото време чрез неволите, мъките, болестта и страданията сякаш се приковава към Христовия кръст. Носейки Бога в душата си, Люцкан е дарен от него със сила на духа, която му помага да превъзмогне всички страдания, дори холерата („Страданията му бяха по-големи, отколкото по-рано, но той ги понасяше покорно, не се оплакваше, не охкаше. Изглеждаше дори, че той повече не страда: някакво особено спокойствие легна връз лицето му...“; показателен е фактът, че никой не вярва, че Люцкан ще излезе жив от моргата при Софас, но героят оцелява). От друга страна, чрез тези два кръста – видимия и невидимия, в творбата открито се сблъскват държавните и политическите клишета за победата на кръста над полумесеца с истинския смисъл на отреденото на Люцкан разпятие¹⁵. Независимо от факта, че значенията на цветята са чуждо слово, което Люцкан повтаря, той говори „умно, интересно и приятно“, хората се заслушват в речта му, замислят се над чутото, вярват в отправените

¹⁴ Вж. Илчев 1969: 311.

¹⁵ Вж. наблюденията на Ив. Русков около не/срещането на езиците – Русков 2012: 172 – 174.

към тях послания. На фронта героят също повтаря чужди думи, които обаче предизвикват единствено смях и подигравки, нещо повече – тези думи карат войниците да го етикетират като „луд“. В този смисъл и видението, за което говори Люцкан, те приемат не като доказателство за присъствието и подкрепата на Бога, а за пълното обезумяване на някогашния чудак.

В последните минути от своя живот Стоил чете боя през земеделския код – бойното поле му прилича на разорана нива. Люцкан от своя страна вижда сражението като феерия от цветя и цветове. Чрез смъртта си Стоил се връща в прегръдките на тази, която отдавна го очаква (земята – майка и невеста). Неслучайно погребението в общата братска могила отключва асоциации със засяването на земята, с разпръскването на зърното в нейните недра. Във и чрез смъртта сиракът Люцкан намира своя Баща, Господ прави свое дете страдащия, който му е останал верен и безропотно е понесъл всички земни страдания. Ето защо в „Последна радост“ Йовков се отказва от мотива за погребването на мъртвия – преживяла разпятието си, птичката божия е разперила криле към своя истински дом (самият кръст, който е неизменно с него, напомня именно за птица в полет), към вечната красота на небесните градини¹⁶.

В разказите на Йовков войната, която водят неговите герои, се оказва дублирана (и в някаква степен обезсмислена) от друга война. Воювайки със своя видим враг, те се оказват изненадани от „невидим и непобедим“ неприятел – болестта. Когато Йовков пише в „Народ и армия“ поредицата си за Балканската война, той обещава да прибави към нея очерк със заглавие „Холерата“. Но въпреки многократните напомняния от страна на редактори и приятели този текст така и не бива създаден. По-късно, по друг повод, Йовков признава, че теми ка-

¹⁶ На фронта Люцкан е изцяло потопен в миналото си, пълно с хубаво време, слънце и цветя, т. е. още преди смъртта си Люцкан носи рая в душата си, защото раят се мисли именно като възплъщение на представата за вечна пролет и светлина. Показателно е, че той спи съня на праведник и в сънищата си продължава да вижда полета с цветя. Бидейки символ на множество неща в различните култури, цветята символизират и блаженството на първия човек в рая (Шевалие, Геербрант 1996: 556), а вече стана дума за това, че постоянното състояние, в което се намира и Йовковият герой, е блаженство (още преди да замине на война, Люцкан живее в тихо блаженство, никакви материални щети не нарушават блаженството на душата му, на фронта продължава да таи у себе си „невидимо блаженство“, трескаво и прехласнато горят очите му, усмихва се, тихо говори нещо на себе си; хубавото време, слънцето, топлият вятър навяват на болния „неизказано блаженство“; болният Люцкан запазва „странното блаженство на лицето си“).

то тази за болестта по време на Балканската война са неудобни, защото засягат пункт, старателно скриван от тогавашната власт и цензура (Сарандев 1986: 145) – вероятно достатъчно основателна причина за ненаписването и на въпросния очерк. Все пак болестта попада във фокуса на два Йовкови разказа – „Един спомен“ и „Последна радост“. Първият от тях, публикуван в „Съвременна мисъл“ през 1914 г., Йовков посвещава на втората годишнина от битката при Чаталджа. При повторното му издаване през 1918 г. обаче финалът е редактиран, като от него отпада онова, което с оглед на казаното по-горе вероятно се е сторило на Йовков „неудобно“, защото подсказва нашата неподготовеност за срещата с подобен враг: „Един от турските делегати казваше по това време в Лондон: „Турция има още двама непобедими генерали: Холерата и Чумата“. Още в ранния текст „Отвъд“ повествователят, макар и само мимоходом, споменава за една от разпоредбите към войниците – да не ядат изоставена от турците храна и да не пият вода от техни съдове, като мотивира тази заповед със страха на командващите от съзнателно поставена от врага отрова. В публикувания през 1930 г. разказ „На стража“, връщайки се отново към събитията от войната, Йовков вече недвусмислено сочи нарушаването на споменатата по-горе забрана като основна причина за започналата холера, разбира се, с едно важно уточнение, че манерката на умрелия от същата болест турски войник е пълна не с отрова, а именно със смъртоносните холерни бацили.

Съвсем друга е реториката на писаните в периода 1914 – 1920 г. текстове. Нито в „Един спомен“, нито в „Последна радост“ Йовков не разследва и не коментира причините за болестта. Тръгвайки от холерата като конкретен исторически факт, той по-скоро я превръща в най-ярко доказателство за светостта и духовната сила на човека на фронта. Независимо от очевидните разлики в осмислянето на войната „Един спомен“ и „Последна радост“ се слижават в редица свои пунктове при прочита на болестта. На първо място, сравнявайки двата врага, героите категорично поставят видимия в позицията на добрия. Към него няма омраза, той изглежда добър, защото е нещастен в поражението си („Един спомен“), войната с него сякаш се забравя, никой не мисли за неприятеля, никой не го ненавижда („Последна радост“). На второ място, подобно на войната, и болестта се осмисля като жътва; отключвайки целия свод от апокалиптични смисли и представи, този образ придава на болестта още по-зловещ характер. Една от нейните жертви – Рачо Самсара, гледайки труповете на холерните, изумен ще изрече: „Пред тия толкоз много снопи би изтръпнал и най-

ненаситният жетвар“. На трето място, и в „Един спомен“, и в „Последна радост“ ясно се разграничават двете смърти – ако смъртта в бой е осъзната, предварително преживяна от човека и затова посрещана с особено опиянение и забрава, то другата смърт е страшна, нелогична и неразбираема, защото самата болест е коварна, неуловима, ненаситна. Неслучайно Рачо Самсара, четейки своята Библия и цитирайки „Откровението“, ще прозре, че истинската война е не тази, която се води на бойното поле, а болестта. Ако младостта и силата са гаранцията за успеха в едната война, то в тази с болестта те са напълно безполезни. Не на последно място, и в двата разказа активно се борави с мотива за възкресението – силната вяра изправя на крака болните в „Един спомен“, за да ги включи в атаката за Чаталджа; макар и отбелязани „вече жертви на холерата“, „неизстинали трупове, непогребани мъртъвци“, те сякаш възкръсват, за да намерят „една по-достойна и по-хубава смърт“. Сякаш възкресен от дървения си кръст е и Люцкан, който тръгва в боя, но за да се върне към истинската си същност, която нито войната, нито болестта успяват да унищожат. В „Един спомен“ повествователят директно ще изрече тайната на подобно поведение – великото страдание на войниците е равно само на тяхната велика любов, с любов „ония, които стояха в студените и влажни окопи“ побеждават болестта и войната (и в „Земляци“ Йовков повтаря тази идея: „Всяко голямо страдание поражда и голяма любов“). С думата „любов“ умира и Люцкан в „Последна радост“. И двата разказа по особен начин припомнят и преосмислят възрожденското противопоставяне: смърт в битка – смърт от болест. Холерата, подобно на всяка една епидемия, е вид фаталност, която ретроспективно опростява сложната личност (Зонтаг 1999: 36). Болестта „убива“ човешката индивидуалност, напълно победена от нея, личността се превръща просто в поредната ѝ безсмислена жертва. За разлика от подобна смърт умирането в бой откроява човека, по своеобразен начин го индивидуализира, затова да умреш в бой, се оказва особена привилегия. Привилегия, която в Йовковото творчество получават единствено избраните, белязаните, божиите чеда, тези, които умеят да разчитат неговите знамения или сами се оказват подобно знамение.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев 1977:** Аверинцев, С. С. *Поетика ранневизантийской литературы* – електронна публикация от 26. 09. 2011: <http://lib.rus.ec/b/326368/-read#t9>
- Бидерман 2003:** Бидерман, Х. *Речник на символите*. София: „Рива“, 2003.
- Зонтаг 1999:** Зонтаг, С. *Болестта като метафора*. София: ИК „Златорог“, 1999.
- Илчев 1969:** Илчев, Ст. *Речник на личните и фамилни имена у българите*. София: БАН, 1969.
- Йовков 1970:** Йовков, Й. *Събрани съчинения в 6 тома*. т. 1 – 2. София: „Български писател“, 1970.
- Казанджиев 1922 – 23:** Казанджиев, С. „Страници от психологията на масата“. // *Военен журнал*, 1922 – 23, Г. 19, кн. 2, 49 – 65.
- Кирова 2001:** Кирова, М. Йордан Йовков. *Митове и митология*. София: „Полис“, 2001.
- Константинов 1937:** Константинов, Г. „Чувството за дълг у Йовковите герои“. // *Златорог*, 1937, кн. 9, 324 – 335.
- Лотман 1987:** Лотман, Ю. М. „Несколько мыслей о типологии культур“. – В: *Языки культуры и проблемы переводимости*. Москва: „Наука“. 1987.
- Михалчев 1939:** Михалчев, Д. „Из философията на войната“. // *Философски преглед*, 1939, кн. 1, 81 – 109.
- Пелева 1994:** Пелева, И. *Четени текстове. Студии върху съществуващи и липсващи страници в българската литература*. Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 1994.
- Протохристова 1996:** Протохристова, Кл. *През огледалото в загадката*. Шумен: „Глаукс“, 1996.
- Протохристова 2008:** Протохристова, К. „Как с часовници се правят светове“. // *Литературна мисъл*, 2008, кн. 1, 43 – 55.
- Русков 1999:** Русков, Ив. *Обърната точка. Фигури към етимона на пейзажа и пейзажната лирика*. Пловдив: „Етимон“, 1999.
- Русков 2012:** Русков, Ив. „Последният кръстоносец“. // *Годишник Учителског факултета у Врању*, 2012, Година трећа, књига III, Врање, 169 – 185.
- Сарандев 1986:** Сарандев, Ив. *Йордан Йовков*. София: Изд. на ОФ, 1986.
- Шевалие, Геербрант 1996:** Шевалие, Ж., Геербрант, А. *Речник на символите*. Т. 2, София: ИК „Петриков“, 1996.

ЕДИН ВЪЗМОЖЕН РАКУРС КЪМ ОТНОШЕНИЯТА ЙОВКОВ – САДОВЯНУ

Ангел Тарашев
Медицински университет, Пловдив

A POSSIBLE APPROACH TO REVEALING THE RELATIONSHIP BETWEEN YOVKOV AND SADOVEANU

Angel Tarashev
Medical University, Plovdiv

This article contributes to the debate on the similarities and differences between Yovkov's and Sadoveanu's fiction. It substantiates the thesis that Yovkov's work is genuinely original, even though it does incorporate certain literary images and patterns first developed by Sadoveanu. The main argument of the article is that the two authors are diametrically opposed along the laminar-turbulent dichotomy of narration.

Key words: narration, communication, lamellar, turbulent

Както е известно, през 1920 – 1927 година Йордан Йовков работи в Букурещ като аташе по печата в българското посолство. Периодът е познат като времето, в което са създадени „Старопланински легенди“. Към него се отнася и процесът на запознаване с румънската литература. Спрямо Михаил Садовяну, един от най-видните представители на тази литература, Йовков не крие пристрастията си. Оказва се, че тези биографични детайли съдържат дълбок подтекст, разкриват значителни възможности пред изследователите и в режим на непрекъсваща актуалност (последната значителна публикация – на Роман Хаджикосев – е от 2011 година) имат неочаквано продължение.

През 1961 г. излиза статията на Лаура Баз-Фотиаде „Мястото на Йордан Йовков в румъно-българските литературни взаимоотноше-

ния“¹. В нея се посочват прояви на фактологична близост особено между циклите „Анкуциният хан“ и „Вечери в Антимовския хан“. Творбата на Йовков според израза на Иван Станков е съотнесена към произведението на Садовяну „почти като дъщеря към родната ѝ майка“ (Станков 1993: 40). Статията открива своеобразен литературно-критически дебат, в който румънците практически не участват.

На родна земя се очертават няколко линии на критически реакции. Като се изключат някои неубедителни аргументи, например на Султанов: „(двете книги) са цветя, израсли на различна почва, и имат свой неповторим парфюм“ (цит. по Станков 1993: 50), както и подчертаното нежелание да се разисква проблемът, тъй като „всички изводи и хипотези за контактите на Йовков с румънската литература почиват на предположения“ (Сарандев 1999: 309), в подходите се очертават две основни линии:

а) На акцентиране върху значимостта на влиянието Садовяну – Йовков, което обяснява „проблема за раждането на гения Йовков“ (Хаджикосев цит. съч.: 191). В обширното изследване се разглеждат много примери на фактологична близост, далеч надхвърляща отношенията между двата цикъла „Вечери в Антимовския хан“ – „Анкуциният хан“, например „Един кон и един човек“ – „Другоселец“ (пак там: 208 – 209). Защитава се тезата, че румънският период в творчеството на Йовков бележи границата между ранния и зрелия писател, като това е станало под прякото въздействие на румънската литература². Като се има предвид времето, в което е публикувана дори само една от знаковите творби на Йовков, „Земляци“ – 1915 година (т.е. 5 години преди началото на румънския период), това твърдение звучи пресилено, дори абсурдно³.

¹ На български език статията е преведена единствено в последната си редакция („Йордан Йовков и Михаил Садовяну – литературни сходства и интерференции“) [Хаджикосев 2011: 167 – 188].

² „...стигнах до убедеността, че по време на своя седемгодишен престой в Букурещ българският писател внимателно е проучвал, чел и в по-късен етап адаптирал или ползвал отделни мотиви, образи и теми ... за да съм по-точен, ще кажа, че без влиянието, което румънската литература оставя върху Йовков, той не би оформил художествения си почерк по начина, по който днес присъства в българското литературно пространство“ (Хаджикосев 2011: 189).

³ Хаджикосев допуска крайни акценти на психологизирането. По повод на репликата на класика: „Не искам да кажат някой ден, че Йовковите разкази са писани от комшиите“, той прави извода, че писателят „сам попада в клопката на „гузен негонен бяга“, и завършва: „Не искам да спекулирам, но си мисля, че част от напрежението, довело до многобройните болести, измъчващи писателя, са се дължали именно на това дълбоко стаявано и самоунищожително напрежение“ (цит. съч.: 231).

б) На защита, която гради тезата за оригинално творческо дело на Йовков върху отбелязаните и безспорно съществени различия между двамата писатели: Садовяну – с основна естетическа доминанта – действието (у Йовков това е състоянието); природата у румънеца вписва героите, а у Йовков винаги е видяна през очите им и „няма статут на самостоятелен герой“; В творчеството на двамата рефлектират разликите в националния фолклор – лирично начало в българския и епично в румънския... (Станков 1993: 42 – 44); защитната теза изкрystalизира в категоричен извод: „Нека допуснем още, че Йовков е заимствал някои елементи от разказите на Садовяну. Ако приемем, че Йовковият Витан Чауш е с едно око само защото героят на Садовяну Некулай Исак е също едноок, не следва ли от това, че всички еднооки герои в световната литература водят началото си от циклопа Полифем? Подобни заимствания в историята на световната култура нямат чет...“ (пак там: 41).

За съжаление приликите между „Вечери в Антимовския хан“ и „Анкуциният хан“ не могат да бъдат отнесени към обичайните „заимствания в историята на световната култура“. Преди всичко защото правят впечатление със своето изобилие и концентрираност (поради факторите езикова компетентност и датиране на публикациите е невъзможно да се говори за влияние в посока от Йовков към Садовяну). Споменаваме някои от тях без желание за изчерпателност: и в двата случая налице е цикъл с разкази, чийто обединяващ център е хан. Основни персонажи са съдържателките на хановете, респективно Анкуца и Сарандовица. Външните им характеристики са аналогични, психологическите – също. Приемствеността между тях и техните впечатляващи майки е подчертана. Споменът за неотразимо женско присъствие приятно вълнува по-възрастните посетители. Отделни мотиви също са повторени: циклите са открити с разкази, в които се използва аз-повествование и в които повествователят има събеседник; този събеседник се интересува от зодиакалните тълкувания на актуални събития. Героят на Садовяну се позовава на „знаците на цар Хераклия“, а героят на Йовков – на „предсказанията на прочутия Казамя“, но и в двата случая се вещаят плодородие и войни.

Капитан Некулай Исак от „Кладенецът сред тополите“ и Витан Чауш от „Среща“ са персонажи, приликите между които не могат да се отминат – всеки от тях е загубил едното си око при изключителни и почти идентични обстоятелства, в резултат на лично отмъщение. Встъпителните фрагменти в разказите също са аналогични: след дълъг период на отсъствие и двамата се появяват в хановете и са разпознати с емоционални изблици от второстепенни герои. И в двата случая следва въвеждане в атмосфера на респект и приповдигнато очак-

ване на разкази за отминали събития... И двамата изразяват мъката си по отлетялата младост...

Съвпаденията са наистина многобройни, а най-впечатляващите – посочени още от Баз-Фотиаде, при това, напълно коректно (Хаджикосев, цит. съч.: 167 – 188). На пръв поглед дори изглежда, че в тях е заложен съзнателно търсен ефект, че са реплика на нещо, вече създадено и битуващо в различни естетически измерения. В контекста на цялостното му творчество обаче евентуалната теза, че Йовков е търсил форма на междутекстово общуване, напр. реминисценция или парафраза, е трудно защитима⁴. Но и систематичните, задълбочени и убедителни аргументи на Станков, които могат да бъдат възприети безусловно по отношение на цялостното творчество на писателя, изглеждат неприложими спрямо съпоставката *Анкуциният хан – Вечери в Антимовския хан*. Възможното обяснение – Йовков е negliжирал заемките, поставяйки ги в контекста на цялото, подчинявал ги е на общата си творческа задача, възприемал ги е единствено като градивен материал – може да получи аргументи в своя защита от уникалната му поетика.

Ще потърсим наратологичните измерения на тази уникалност. Изброените от Станков отлики между двамата писатели указват вярната посока, но не могат да защитят теза за разломни творчески различия, които да обяснят как се съвместяват автономността на Йовковите текстове и заемките от Садовяну. Поради което ще се опитаме да приложим специфична тълкувателна решетка – една повествователна дихотомия (*ламинарност – турбулентност*), преди чието въвеждане се налага най-напред да припомним някои познати теоретични постановки: вътретекстовата литературна комуникация може да бъде сведена до функционирането на три опозиционни двойки и съответните комуникационни равнища:

говорещ герой – герой;
главен повествовател⁵ – получател на повествованието;
имплицитен автор – имплицитен читател⁶
 (Окопен-Славинска 1971: 125, Сапарев 1994: 325).

⁴ Тъй като (в духа на Якобсон), дори да се допусне, че Йовков е създал общ код, нереалистично е да се мисли, че е разчитал на общ комуникационен контекст.

⁵ Тук не включваме някои термини, притежаващи значителен теоретичен потенциал: представен/непредставен повествовател, достоен/недостоеен за доверие повествовател, автор-на-цялостно-поприще (*career-author*) на Бут 1977: 94 – 95; синоптичен автор на Х. Хикс (Коларов 2009: 26 – 27).

⁶ Известно е, че терминът имплицитен автор е предложен от Уейн Бут. Имплицитният читател и получателят на повествованието, приписвани съответно на Волфганг Изер и Жералд Пренс (Rivaz 2010 – 1), са логично допълнените елементи на симетрична конструкция.

Извън тази схема в практиката на метанаратива се забелязва една привидна разточителност на понятийния апарат, призвана сякаш да създаде поредица от модификации на основните термини. Ползват се например понятията *образцов читател*, *изкушен читател*, *играещ читател*, *предполагам читател*; *лиминален автор*, *ироничен автор*. Дори когато са употребени самостоятелно, те се схващат в контекста на комуникационния процес и логично налагат хипотезата за наличие на техен симетричен корелат (напр. *играещ читател* предполага *играещ автор*). Създава се усещане за игрови импулс, с който литературната теория сякаш се включва в идентифицирания от самата нея процес на вътретекстово общуване, маркирайки нива на подредност, загатвайки възможни преходи между тях.

Като се има предвид, че в контекста на комуникацията трябва да се отчитат и „менталните опитности“ на повествователя и героя, изразени съответно от техните *позиция* и *филтър* (Чатмън 1990: 139 – 149); или, казано според установената френска терминология – от техните *глас*, *перспектива*, *инстанция* (Ръотер 1997: 45 – 53), може да се направи изводът, че системата получава практически неизчерпаем ресурс като възможности за комбинаторика.

Все пак уточняването на информационния източник невинаги е достатъчно. Дори ако в изреченията „Шарл прави любов с жена си два пъти седмично. Пиер също“⁷ категорично се установи източникът на пикантната двусмислица (например ироничният автор)⁸, това едва ли би било повече от добро начало. Неизбежно ще трябва да се разбе-

⁷ Примерът е на Умберто Еко (Еко 1985: 112 – 113).

⁸ Според Еко произходът на двусмислицата не е лингвистичен. Доказва го съпоставката с други две изречения: „Шарл разхожда кучето си всяка вечер. Пиер също“. Той предлага начин за преодоляване на проблема: първите две изречения да се схващат като отговор на един от въпросите: „Колко пъти седмично Шарл и Пиер правят любов с жените си?“ или „Какво става между тези тримата? Искам да кажа кой с кого прави любов?“. По същество това изисква изясняване на контекста. По подобен начин може да бъде тълкувана и привидно противоположната стратегия – според Бохуслав Хавранек и Сюзън Ервин-Трип не зададеният предварително въпрос, а „отговорът на събеседника е онова, което определя функцията на изказа“ (Тодоров 2000: 9). В случая с примера на Еко ролята на отговор може да изпълнява непосредствената текстова реакция. Така се засяга проблематика, която има дълбоки традиции: Гадамер, основаващ се на Платоновия диалог, твърди, че „диалектиката на въпроса и отговора ... определя разбирането като събитие“, а Яус е още по-конкретен: „Да се разбира нещо, означава да се разбира то като отговор“ (Яус 1998: 231). Преди това Шлайермахер е подчертал в своя Първи канон: „... няма лингвистичен знак, независещ от контекста и претендиращ за универсален смисъл“ (Изер 2004: 82).

ре още и дали интимните отношения между една жена и двама мъже са закачлив фрагмент от дискурс à la Чудомировия, или установяват сюжетен обрат в съвременен криминал; дали са парафраза препратка към „Декамерон“, или някакво жълто статистическо доуточняване. След изясняването на контекста и жанра тълкуването би следвало да се насочи и към определяне на семантиката на лексията, а оттам – на цялото. И това да стане според критерия *установени / установяващи се отношения между комуникационните инстанции*. Защото, ако приемем за безспорно, че примерът на Еко внася сигнално пошличък акцент (независимо от жанрово обусловените вариации), за адекватното възприемане на фрагмента може да се окаже по-важно доколко той продължава вътретекстовите отношения и доколко ги преструктурира. Това думи на вече-встъпил или на встъпващ-към-представяне източник са; влияе ли им филтър/перспектива (евентуалните възприятия на определен персонаж); пълноценен елемент на дискурса ли са, или по-скоро – дискурсивна сянка (както би се изразил Р. Коларов); аз като читател инкрустиран ли съм вече във вътретекста, или все още ми вземат мярка...

Така очертаната посока на търсене предполага фокусиране на вниманието върху ключовата релация *комуникационни участници – смисъл*. Естествено, при принципно съгласие със становището: „...даже когато дадена подробност изглежда съвършено незначителна, несводима към никаква функция, тя винаги има някакъв смисъл, смисъла на абсурдност или на безполезност“ (Барт 1991: 367)⁹.

Оказва се, че отношението между комуникационните равнища и смисъла може да се сведе до две алтернативни конкретизации. От една страна – взаимодействия, при които на устойчивите комуникационни опозиции по Славинска съответстват устойчиви смислови единици по Барт. Ще ги наречем **ламинарни** взаимодействия. От друга страна: – взаимодействия, при които мобилното комуникационно присъствие се съчетава с ефект на пресемантизиране. Тях ще наречем **вихрови, турбулентни** взаимодействия. При ламинарността дискретното присъствие на източника се съчетава с неусетно въвеждане на комуникационната конвенция. Параметрите на вътретекстовото общуване са като че ли априорно установени и са базирани, ако не на пълна тъждественост между понятията и представите на изпращащите и приемащите инстанции, то поне на негласен, осветен от културната традиция с-говор. Информацията се предава и възприема плавно и

⁹ Мнението, че не съществува лишена от смисъл текстова единица, се споделя от Сосюр, Шкловски, Мукаржовски (Георгиев 1987: 53).

ненатрапчиво. С ефекта на ламинарността могат да се обяснят редица конкретни метанаративни наблюдения: „неизтощимата бързивост на Балзаковия тип повествование“ (Женет 2001: 175), „връзката на сътрудничество и споделено знание между разказвач и читател“ (по повод на текстове на Балзак и Томас Харди – бел. А. Т.) вследствие на която „разказвачът е само една по-добре осведомена версия на читателя и ... двамата обитават същия свят, към който се отнася езикът на романа“ (Калър 1999: 39).

При турбулентността промененото присъствие на източника ре-актуализира комуникационната конвенция. Параметрите на вътретекстовото общуване се оказват под напрежение заради появилата се не-тъждественост между инстанциите, които функционират в условия на раз-говор и на които предстои да постигнат с-ходимост. Информацията се предава рязко и импулсивно (илюстрация може да бъде не само второто изречение от посочения вече пример на Умберто Еко, но и всеки друг случай на ирония).

Адекватността на интерпретативните процедури е пряко свързана с коректното идентифициране на дихотомния модел. Същественият въпрос кога точно в даден текст ламинарността преминава в турбо-ефект, всъщност насочва към уточняване на конкретната „наратологична стъпка“, към разшифроване на повествователния ритъм, към установяване на текстовото намерение.

В така очертаната проблематика Йовков е позициониран по уникален начин. За нас спецификата му в наратологичен план се базира на неговата способност да изгражда неповторими комуникационни релации. Една от най-важните им характеристики е, че в тях изпращащите инстанции са не просто коекзистентни, а корефлексивни. Ако при Бунин думите се намират в синтактично пристанище (Хетлинггер 2007:19), при Йовков на подобна комфортна уединеност се радват комуникационните донатори. Пример за такова наратологично „пристанище“ може да бъде знаменитият фрагмент на „По жицата“:

„Че беше горещо – горещо беше, но Моканина знаеше, че когато жените отпуснат тъй ръченика си, мъчи ги не толкоз жегата, колкото нещо друго. Отзад в каруцата, завита донякъде в черга, сложила глава на черни селски възглавници, лежеше друга жена, помалка, навярно момиче. Тя гледаше настрани и лицето ѝ не се виждаше.– Ти май болно имаш – каза Моканина.“

Репликата на Моканина е естествено продължение и следствие на предходния фрагмент, в който именно той е определял перспективата (филтъра) и който само формално е представен от повествовател-

ля. Думите му доказват, че комуникационните инстанции (в случая *повествовател – говорещ герой*) могат да се намират в състояние на взаимно про-вникване, че са по-дълбинни структури от техническите избори (пряка – непряка реч) и че са формално независими от тях.

Въпреки че за белетристиката на съвременността проявите на този повествователен маниер не са непознати и степента на привързаност към тях определя необозрим кръг от различни творчески индивидуалности, Йовков е неподражаем: корективността на неговите изпращащи инстанции е въпрос на системно реализиран баланс, на акцентиран естетически приоритет. Цялостният комуникационен процес в творчеството на писателя включва забележителна компактност не само по **вертикалата**, а и по **хоризонталата** в модела Славинска. Забелязваните случаи на „висока лексическа повторителност“ (Протохристова 2010: 35) и обичайните диалектни „заемки“ на повествователя са може би първите свидетелства за системно установявана близост между изпращащите и приемащите инстанции. Чрез примери, чиято представителност е най-вече в техния значителен семиотичен потенциал, последователно ще насочваме фокуса към този тип близост в трите нива на конфигурацията Славинска.

В „Шибил“ се отбелязва, че *музикално-ритмичната* структура на разказа е определена главно от специфичното текстово развитие на основните персонажи – Шибил и Рада (пак там: 36). Строгата симетрия при композиционните решения (портретите описания на Рада и на Шибил – в началото, респективно, в края на разказа, – съдържащи безспорна реципрочна асоциативност; психологическите състояния, редувани с впечатляваща систематичност; някои знаково съотносими детайли като божигробска броеница – божигробска престилка, скъпи оръжия – скъпи накити...) дават основание на Протохристова да заключи, че „тази сюжетно-тематична конфигурация възпроизвежда в чистия ѝ вид една от най-характерните, класически форми на музикалния контрапункт – „рачешкото“ съпоставяне на теми, при което „сходството на двата портрета надхвърля всички степени на подобие и се превръща в тъждественост“ (пак там: 35, 37).

Посочените анализи и изводи могат да бъдат пряко отнесени към настоящото изследване: в конкретния разказ на Йовков музикалният контрапункт илюстрира и двата елемента на дихотомията. Точно както е в популярния пример *до-ми-сол-ми-до*: „сол“ променя посоката (и следователно в един миг свидетелства за турбуленцията), но и обединява съседни идентичности (и следователно в по-общ план представя ламинарността): секвенцията „Шибил“ идва, за да обнови с

хайдушки привкус, с нов донатор секвенцията „Рада“, но се оказва, че е „свърнала“ отново към вече очертаната романтична линия. Секвенцията „Рада“ му отвърща със същото... Комплексността на структурата впечатлява най-вече с факта, че Йовков не я зашифрова. Той я прави разпознаваема и достъпна, създава хомогенизирана комуникационна среда, в която между имплицитния автор и имплицитния читател се установява отношение на с-говор, близост, интимизиране¹⁰. Така че можем да отчетем компактност по хоризонталата на ниво имплицитен автор – имплицитен читател.

* * *

Като вземаме повод от „рачешкия“ контрапункт, се насочваме към ситуацията на ниво говорещ герой – герой. „По жицата“ е само едно от възможните свидетелства за пределна комуникационна сходимост между изпращащата и получаващата инстанция. Разказът тематизира духовната и емоционалната близост между основните персонажи (Моканина и Гунчо), възникнала като естествен резултат от срещата на човечността със споделената лична драма. Въпреки че примерите в това отношение са достатъчно задълбочено коментирани, съществува един детайл, който считаме за несправедливо подценяван и изключително показателен. Това е репликата на Гунчо: „Нонке, тоз чилиак виждал лястовичката...“. Тя провокира кулминацията на произведението (думите на Моканина „Ще я видите, чедо...“) и е произнесена без предварително сговаряне, съгласуване или внушаване на отговора. При това, след като Моканина току-що чистосърдечно е признал точно обратното – „Нито съм чувал, нито съм виждал“. В убедеността, с която смазаният от живота баща очаква непознатият да потвърди благородната неистина, прозират ефектите на комуникационната емпатия: съзвучието в отношението между героите е толкова доминиращо, че моделира предстоящата кулминация; току-що приключилата ламела е превърнала най-важния фабулен момент в своя функция.

* * *

Нивото *повествовател – получател на повествованието* при Йовков, както може да се допусне, също се характеризира със с-говор между инстанциите и интимизиране на комуникацията. За състоянието на пълен наратологичен комфорт, в което е поставена приемащата инстанция, незаменимо е свидетелството на „Албена“.

¹⁰ Тук аналогията с Никола-Георгиевия привличащо-интимизиращ възприемателен тип е неизбежна. Разлики могат да се търсят по-скоро в комуникационното ниво, отколкото в принципа.

Както е добре известно, особено съществен за семантиката на този разказ е триделният алтернанс

хубава, но грешна – грешна, но хубава – хубава, но грешна.

Той сменя основните тематични съотнасяния на текста, например противостоещото *страстна седмица, Великден – внезапна смърт, убийство; външна красота – външна немара* („светещи от чистота“ домове – „напусната, зацапана и разкъртена“ къща на Албена), както и психологическите траектории на възприемането – потреса, възхищението, дистанцирането. Във фокуса му са положени дори сюжетните елементи, които се отнасят към извършеното престъпление (предистория, погрешно заподозрян, признание, възмездие). Но и криминалната тема, и морално-естетическите съотнасяния, и пулсациите на комуникацията се оказват подчинени на специфична повествователна логика. Позволяваме си да приведем една от показателните ѝ прояви. Тя идва веднага след като в началото на разказа е споменато недоумението от неравния брак на Албена и недвусмислената оценка „Хубавата ябълка свинята я изяда“:

„Сега някои си спомняха, че през последните дни тоя мълчалив и търпелив човек неочаквано беше станал нещо налютен и ядосан. За него един господар само имаше – Нягул, майстора на камъните на мелницата ... Но ето два-три дни преди да стане убийството, когато Нягул му говореше нещо отгоре, Куцар се разтреперваше, мърмореше нещо и го гледаше изкриво, като бик. Изглеждаше, че самият вид и самият глас на Нягула го ядосват. В сряда през страстната седмица се чу, че Куцар умрял, и докато се питаха как и от що, разнесе се слух, че бил убит“ (Йовков 1970 т. 2: 405).

Веднага прави впечатление необичайното поднасяне на информацията – непосредствено след експозицията се привеждат факти, които обикновено стават ясни чак при развързката: пряко е назован и описан стремителен, неударжим конфликт между персонажите. Подсказва се и дори се внушава, че именно този конфликт е в основата на престъплението. Вероятните повод (узнаване от страна на съпруга) и причина (изневяра) също са загатнати чрез близостта на микрофрагментите „неравностоен брак на Албена“ и „яростна непоносимост Куцар – Нягул“.

Защо приемаме това специфично поднасяне на белетристична информация за особено съществено? Освен че доказва отдалечеността на разказа от жанровите конвенции на криминалните образци, освен че за пореден път свидетелства за интеграционните процеси между позицията на разказвача и филтъра на героя (които в други случаи –

например при Чатмън – са схващани по-скоро като независими величини), откъсът предоставя възможност да се проследи колко уверено разказвачът създава пределна наратологична близост със своя възприемател.

Той преди всичко установява спокойна, безхитроствена комуникационна ситуация: държи всички нишки в ръцете си и още преди да се опита да ги разплете или да се вгледа в тях, постепенно и щедро ги споделя с получателя на повествованието. Възможното впечатление в конкретния текстов отрязък, че повествователят се намира в перманентно състояние на предфокусиране, че съобразява прекалено тромаво фактите и се забавя със съпоставянето им, би било подвеждащо. Всъщност за него най-съществен е процесът – доверието, с което се представят (и се очаква да бъдат посрещнати) елементите на разказа, последователността и лекотата, с които достигат до съзнанието на възприемателя, са по-важни от композиционните решения, релативизират ги и дори ги превръщат в своя функция (идентичен феномен, но на нивото *говорещ герой – герой* вече видяхме в „По жицата“). Така повествователят създава предпоставки белетристичната информация в мащаба на отделния фрагмент – а по-късно в мащаба на цялото – да се предаде и приеме не просто под знака на „сътрудничество и споделено знание“, а при условията на пълна емоционална и рационална посветеност от страна на получателя на повествованието. Оттук и преобладаващото усещане за ламела.

Като обобщение: в наратологичен план поетиката на Йовков съдържа ясно изразено усещане за корексия между компактно позиционирани комуникационни инстанции, за хармонично (изкушени сме да кажем дори – нирванно) вътретекстово общуване. Доминанцията на ламинарността обуславя характера на турбоефектите, които са преобладаващо деликатни, повейни.

В плана на текстовата семантика, заради пълноценността на общуването, заради разпознаваемостта на съпоставените (или – противопоставените) теми се създава впечатление, че при Йовков нещата започват преди завръзката и заглъхват след развързката. Драмите на Индже, на Шибил, на Божура например са трансфузирали в комуникационното битие на текстовете и са „покрити“ от целите произведения, без да се разчита единствено на специално акцентирани композиционни позиции. Това рефлектира дори в общото усещане за структурата на Йовковия разказ. Формулата на Алексей Толстой „апетая и „но“ при него би била по-скоро „запетая и „а“, като съюзът „а“ следва да бъде разбран в неговото съпоставително или в слабо противопос-

тавителното му значение¹¹. Тогава и примерът на Искра Панова би бил видоизменен: „Сали Яшар иска да направи себап, а разбира, че колите, които прави, себап са“ (Панова 1975: 5).

Далеч от илюзиите, че сме в състояние да определим координатите на Йовковата неповторимост, все пак считаме, че при него в плана на вътретекстовото общуване е обозрима уникална конкретизация на дихотомния модел. Императивът на тази конкретизация, без да изчерпва цялата каузалност на подхода към Садовяну, най-вероятно в определена степен е повлиял: към текстове на румънеца е пристъпено както към фолклорната основа на „Старопланински легенди“, т.е. както към извори, които могат да се ползват свободно. Хипотезата ни е, че Йовков е чувствал разказите си не просто различни, а *други*, принадлежащи на неповторима наративна вселена, и че на тази база за него по-важно е било да захранва творчеството си с теми и мотиви, отколкото да бди за оригиналността на героите и сюжета. Това е станало и на базата на диаметрално противоположното позициониране на двамата писатели спрямо дихотомията ламинарност – турбулентност. При Садовяну предпочитанието е насочено по-скоро към турбулентността. Той системно използва игрови похвати, например ироничен повествовател, металепс (явно приплъзване между фикцията и нарацията), както и повествователна техника, която неслучайно е асоциирана от Баз-Фотиаде и Станков (цит. съч.: 48) с прилаганата от Бокачо в „Декамерон“. При Йовков е наложено ясно усещане за доминация на ламинарния режим, следствие на компактното разположение на инстанцииите и тяхната нирванна корективност.

Нека го кажем и другояче: специфичната му поетика е осигурила оная „могъща опорна точка“, „действителната реална сила, с която отвътре аз бих могъл да видя себе си като друг“ (Бахтин 1979: 30). Нещо повече – системните вътретекстови комуникационни процеси са повлияли решително и „пребиваването в гледане“ – битиен модус на естетическото, най-ярко изразен в драматургията (Гадамер 1997: 189), при него се е превърнало в *пребиваване в нарация*: и за донатора, и за получателя „единението на пребиваването“ (пак там: 189) се реализира в контекста на повествованието, в блаженстващата вътретекстова комуникация.

При което не е трудно да се предположи логичното следствие: властното вътретекстово битие либерализира собственото си захран-

¹¹ Граматика на съвременния български книжовен език. Т. II. Морфология. С.: БАН, 1983, с. 460.

ване с белетристичен ресурс от извънтекста – с „импулси“, „остатъчни отгласи“, „рефлекси“, „влияния“, „заимствания“, „адаптирания“¹².

Но колкото и да сме убедени, че в повествователно отношение взаимодействието Йовков – Садовяну е изключително неравностойно и следователно – оневиняващо нашия класик, в цитираните вече заемки (Хаджикосев привежда респектиращи като обем и доказателствена стойност примери) безспорно тлее потенциален конфликт с Платоновите идеи за божествената природа на творчеството. Идеи, които едва ли някога ще отшумят. Трябва да приемем, че този потенциален конфликт е цената за пълния комуникационен комфорт, в чието лоно се развиват и култът към естетичното, и безалтернативният хуманизъм на Йовков. Макар че – дори при най-строг прокурорски подход – посочените заемки все пак следва да се третират и със задължителна доза снизходителност, като импулсивен акт с ограничени мащаби. Подобно на пренебрежимата „малка неточност“ със споменатия вече Витан Чауш: едното му око е ослепяло, но страница след това „очите му се разгаряха весело и светеха“ (Йовков 1970, т. 2: 377). Дължим на Йовков това разбиране, тъй като именно той е благословил литературата ни с безценната, сладостна мистика на панемпатията, за която се догажда Пуле: „...учудващата лекота, с която аз не само разбирам, но и чувствам това, което чета...“ (Пуле 1971: 282).

ЛИТЕРАТУРА

- Барт 1991:** Барт, Ролан. *Въображението на знака*. С.: „Народна култура“, 1991.
- Бахтин 1979:** Бахтин, Михаил. *Естетика словесного творчества*. М.: „Искусство“, 1979.
- Бут 1977:** Booth, Wayne. *Distance et point de vue*. // *Poétique de récit*. Paris: Seuil, 1977.
- Гадамер 1997:** Гадамер, Х.-Г. *Истина и метод*. Плевен: ЕА, 1997.
- Георгиев 1987:** Георгиев, Никола. *Мълчаливите диалози в литературата*. // С.: Език и литература. 1987. Кн. I.
- Еко 1985:** Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Grasset. 1985.
- Женет 2001:** Женет, Жерар. *Фигури*. С.: „Фигура“, 2001.
- Изер 2004:** Изер, Волфганг. *Обхватът на интерпретацията*. С.: 41Т, 2004.

¹² Достатъчно задълбочено проучени и отсенени (Хаджикосев цит. съч.: 246, Станков 1993: 41).

- Йовков 1970:** Йовков, Й. *Събрани съчинения в 6 тома*. С.: „Български писател“, 1970.
- Калър 1999:** Калър, Джонатан. *Поетика на романа*. // Език и литература, 1999, 2.
- Окопен-Славинска 1971:** Okopień-Sławińska, A. *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. // *Problemy socjologii literatury. Z Dziejow Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*. Т. 23. Wrocław-Warszawa-Krakow-Gdansk, 1971.
- Панова 1975:** Панова, Искра. *Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа*. С.: „Български писател“, 1975.
- Протохристова 2010:** Протохристова, Клео. *Формоизграждани принципи в разказа „Шибил“*. // *Парадокси на неназованото*. В. Търново: „Фабер“, 2010.
- Пуле 1998:** Poulet, Georges. *La conscience critique*. Paris: José Corti, 1998.
- Реваз 2010:** Revaz, Françoise. *La temporalité du récit: fiction, médias et histoire*; <http://www.cairn.info/revu-a-contrario> 2010-1.
- Рютер 1997:** Reuter, Yves. *L'analyse du récit*. Paris: Dunod, 1997.
- Сапарев 1994:** Сапарев, Огнян. *Литературната комуникация*. Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 1994.
- Сарандев 1999:** Сарандев, Иван. *Йордан Йовков. Жизнен и творчески път*. С.: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1999.
- Станков 1993:** Станков, Иван. *Към проблема Йовков – Садовяну*. // В. Търново: „Проглас“, 1993.
- Стоичкова 2002:** Стоичкова, Ноеми. *Плагиатството*. С.: „Факел“, 2002.
- Тодоров 2000:** Тодоров, Цветан. *Семиотика, реторика, стилистика*. С.: „Сема-Р. Ш.“, 2000.
- Хаджикосев 2011:** Хаджикосев, Роман. *Премълчаните гласове*. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“, 2011.
- Хетлинггер 2007:** Hettlinger, Graham. *Introduction*. // *Ivan Bunin. Collected Stories*. Chicago, 2007.
- Чатмън 1990:** Chatman, Seymour. *Coming to terms*. Ithaca and London. Cornell University Press, 1990.
- Яус 1988:** Яус, Ханс Роберт. *Исторически опит и литературна херменевтика*. С.: „Св. Климент Охридски“, 1988.

ФИЛОСОФСКАТА АНТРОПОЛОГИЯ – ПРЕПЪНИКАМЪК ЗА АНИМАЛИСТИЧНАТА ПРОЗА?

Ана Маринова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

PHILOSOPHICAL ANTHROPOLOGY – A STUMBLING BLOCK FOR ANIMALISTIC PROSE FICTION?

Ana Marinova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The current paper examines the attitudes of philosophical anthropology towards differentia specifica of the human and the animal, summarizing those according to three aspects – ratio and (self-)consciousness, language, and awareness of death. The purpose of this paper is therefore to investigate to what extent the radical difference between man and animal, imposed by philosophical anthropology, proves to have turned into a peculiar stumbling-stone for animalist prose fiction and its aesthetic grounds.

Key words: philosophical anthropology, differentia specifica of the human and the animal, animalist prose fiction

Анималистичната проза е жанр, който все още няма своята ясна теоретична дефиниция в литературната наука¹. Доколкото се говори за анималистичен канон, той е определян като „странно островче“ (Фадел 2010: 33) в литературата, а анималистичните творби се разглеждат като „такива някакви особени произведения“ (Фадел 2010: 12). Твърдението, че за анималистичната проза е присъщ „специфичен подход и знание за света“ (Стефанов 2008: 329) скрива зад твърде общата формулировка като че известно нежелание да се вникне по-дълбоко в същността и характерологията на явлението.

Най-често анималистиката се разглежда през „заложения в нея бунт срещу антропоцентричната парадигма“ (Фадел 2010: 41), тоест

¹ Вж. по-подробно: Маринова 2011: 108 – 123.

чрез фокусирането върху така наречения „антиантропоцентричен патос в аргументирането на литературния анимализъм“ (Фадел 2010: 37). Някак встрани обаче сякаш остават собствено естетическите основания на анималистичната проза като тип литература, която тематизира животното, осмисляйки го неизбежно антропоцентрично като подобно на човека (и затова човешки значимо), без допълнително апликиране на човешки характеристики, но и без стремеж да се акцентира единствено „върху нечовешкото в животинския персонаж“ (Фадел 2010: 39), тоест върху различието между животното и човека.

Като че най-точно Исак Паси успява да формулира естетическите основания на анималистиката, настоявайки, че „обективната възможност определени страни и особености на животните да разкриват известни човешки свойства е не само в основата на прекрасното в органическия мир, но и фактическата основа, върху която изниква анималистичното изкуство“ (Паси 1963: 50).

И ако според Паси „естетическото въздействие на природата“ се изразява в това, че тя може „да предизвика едно свободно въображение, в основата на което стои неосъзнатото най-често разбиране или чувство за родство между човешкото състояние и природното състояние, между човека и природата“ (Паси 1970: 195), то е, защото и „биологическите свойства на животните имат за човека естетическо значение“, като „не съществуват никакви естетически свойства успоредно или въпреки природните особености на биологичния индивид“ (Паси 1963: 50). А когато човек почувства „подобие между своя опит и природния предмет, подобие, което като всяко подобие съдържа момент на общност и момент на различие, той чрез въображението си притегля различието до общото“ (Паси 1963: 198) и затова „животното трябва да говори на човека, да напомня за някакви човешки свойства“, но „за да бъде красиво, то трябва да запазва своята самостоятелност, определеността на собственото си битие“ (Паси 1963: 51).

Ето защо тълкуването на анималистичната проза в нейните естетически основания неизбежно преминава през отчитане и осъзнаване на обективно съществуващите прилики и отлики между човека и животното, но едновременно с това и през търсенето на онези валидни за животното характеристики, които обективно предпоставят аналогията с човека. В този смисъл, ако се съгласим, че „разговорът за анималистиката не е просто литературен“ (Фадел 2010: 41), то трябва да добавим, че той излиза далеч извън границите на литературата в полето на антропологията, социологията, психологията, етиката, биологията,

където човешката *Differentia specifica* бива изяснявана и откроявана във и чрез различието ѝ с животинското.

Този текст си поставя за цел да изследва доколко философската антропология², в която отговорът на въпроса, какво е човекът, неизбежно се обвързва с въпроса за животното като отправна точка или предел, отвъд който (не) може и (не) трябва да се търси човешкото, се превръща в препъникамък за разбирането на същността и своеобразието на анималистиката, в праг, отвъд който лежи възможността за осъществяване на естетическа аналогия между човека и животното, на която всъщност разчита анималистичната проза. Защото независимо дали човекът и животното се сравняват в техните анатомични, физиологични, ментални и други характеристики, преди всичко се изхожда от съществуващите разлики, за да се подири впоследствие или пък най-често да се отхвърли категорично всяка възможност за съществуване на сходство между тях.

Традиционно философската антропология полага човека като единствена норма, чрез която се проверява и осмисля не само човешката, но и животинската *Diferentia specifica*, като човекът е този, който бива съ-поставян и обикновено над-поставян йерархично, докато на животното в повечето случаи се отрежда мястото на удобен обект за сравнение, лишен обаче от собствена вътрешноприсъща ценност, или поне не в същата степен, както човека. Субординационната релация, в която философската антропология поставя животното спрямо човека, минирайки всяка възможност за уподобяване и равнозначност между тях, като че се пренася и върху анималистичната проза, доколкото тя сякаш се превръща в маргинално явление, естетически и художествено неравностойно на „антропоцентричната“ проза. Защото инерцията на западната философска традиция в търсенето на специфично човешкото чрез противопоставянето и пълното оразличаване на животното и човека не само в полето на биологията, физиологията и поведението, но и в същността и битието им като цяло пречи анималис-

² Тук съзнателно ще пропуснем философско-антропологическия подход на М. Бахтин, който в единство с неговата „Естетика на словесното творчество“ (центрирана около корелативната двойка автор – герой) ще бъде предмет на самостоятелно разглеждане. При това – целенасочено ориентирано към изясняване на своеобразието на анималистичната проза. В този смисъл предложените наблюдения имат за задача единствено да контекстуализират разноречивото мислене за човека и човешкото и да загатнат бегло посоката на тяхното предстоящо тематично оползотворяване.

тиката да бъде разбрана в същността си на проза, която тематизира животното, за да говори на и за човека, чрез подобното и затова човешки значимото.

Според философската антропология основните разграничителни линии между човека и животното минават в посока на опозициите рефлекс – осъзната дейност, социална – стадна организация, инстинктивни действия – труд (разбиран като целенасочена и целеполагаща дейност) и т. н., тоест по линията на неизбежния и непреодолим антагонизъм между природа и култура. Тъй като нашата цел е не да детайлизираме, обхванем и представим схващанията по този проблем в тяхната пълнота, ще се опитаме да обобщим диференциалните различия между човека и животното в няколко основни аспекта, около които се обединяват становищата на най-значимите и авторитетни философски мислители и едновременно с това в същността си предзадават и обезпечават всички останали линии на различие:

1. Разум и (само)съзнание
2. Език
3. Знание за смъртта

На принципа на наличие или отсъствие на тези способности/неспособности, които до голяма степен са взаимно свързани и взаимно обусловени, се основава най-често търсената, очаквана и налагана фундаментална другост на човека спрямо животното във философската антропология. Те биват мислени като характеристики, които качествено отличават човека от всички други видове и предпоставят неговата неизбежна йерархизация и привилегированост. Това са традиционните константи на човека и човешката *Differentia specifica*, чрез които тя бива защитавана и отстоявана тъкмо чрез различието и несводимостта си към животинското. А така припознаването на човека в другостта на животното става проблематично, доколкото най-лесно разбираемо и приемано е не радикално различното, а себеподобното.

1. Разум и (само)съзнание

Наличието на разум у човека, легитимиращо неговата същност и съществуване въобще, е една от най-основополагащите отлики от животното, която се счита за необорима и непреодолима граница между тях и предопределя йерархично по-високото място на човека спрямо

животното. Още древните китайски мислители като Ян Чжу, Сун Дзъ и Джуан Дзъ приемат, че тъкмо разумът и съзнанието очертават най-ясно полето на човешкото.

В „Краткий очерк истории философии“ Иовчук пише, че според Ян Чжу „човек се отличава от другите същества по това, че е най-умният сред животните“ (Иовчук, ред. 1971: 30), и защото, както твърди Сун Дзъ, „умее да познава окръжаващите го явления и да ги използва в свой интерес“ (Иовчук, ред. 1971: 32). Джуан Дзъ пък извежда произхода на човека от животните, но нарича „човешкото мислене прозорец към множеството на вещите“ (Иовчук, ред. 1971: 31). „Хората и животните – всички те принадлежат към света на тварите“, определя Уан Чун, но „сред животните човекът е най-висшето същество“, надарено със „способността за знание“, обяснява Соколов в „Антология мировой философии“ (Соколов, ред. 1969: 246), и затова като същество е „най-ценното“, доколкото в „отличие от всички останали животни притежава разум“ (Соколов, ред. 1969: 247).

За античната гръцка философия Протагоровото разбиране за мислещия човек като мяра за всички неща чертае пътищата, от които изхожда всяка една представа за човешкото. В книга първа, глава втора, на съчинението си „За душата“ Аристотел настоява, че „разумът, схванат като мислеща способност, изглежда не е присъщ еднакво на всички живи същества“ (Аристотел 2006: 59), което всъщност оправдава и поставянето на животните на по-ниско йерархично стъпало в сравнение с човека.

През средните векове християнската традиция продължава индиректно да налага тази представа за човека като човек тъкмо защото притежава разум и душа. Той се схваща като венец на съществуването, създаден по Божи образ и подобие, комуто е разрешено да подчини на себе си и да използва всички други същества. Най-влиятелните философи от онова време – свети Августин и Тома Аквински, също изтъкват наличието на разум у човека като довод за неговата надпоставеност спрямо всички живи същества.

„Човекът, това е разумно и смъртно живо същество“, твърди свети Августин, а разумът е неотделим от човека и определя неговата същност (Майоров 1987: 316). В „естествения ред на всичко ставащо в природата“ (Майоров 1987: 312) той подрежда „живото“ по-високо от „неживото“, „способното да ражда и изпитва желания – по-високо от неспособното на това“. Ето защо той заключава, че „сред живите същества чувстващите стоят по-високо от безчувствените, както при-

мерно животните стоят по-високо от растенията“, а „разумните стоят по-високо от неразумните, както хората са над животните“ (Майоров 1987: 309).

Тъкмо разумът като основна човешка характеристика е този, който в „Мисли“-те на Блез Паскал осигурява величието на човека, въпреки неговата неустановена и разкъсвана от противоречия природа. „Единствено разумът или разсъдъкът ни отличава от животните и ни прави човеци“, настоява пък Декарт в трактата си „Разсъждение за метода за правилно ръководене на разума и за търсене на истината в науките“ (Декарт 1978: 248). Във и чрез това си съчинение Декарт задълбочава и увеличава пропастта между човека и животното, налагайки представата за последното като автомат, машина, подчинена не на разум, а на сетивни преживявания – „Дейността на човека е разумна, докато животните действат като особени механизми (автомати)“, казва той. По-нататък продължава: „ако можеха да съществуват машини, които да имат органите и външния вид на маймуна или на някое друго неразумно животно, ние по никакъв начин не бихме могли да познаем, че тези машини не са във всичко еднакви по природа с тези животни“ (Декарт 1978: 287). Това Декартово тълкуване на уникалността на човека като единственото същество, което мисли, за дълъг период от време напълно отхвърля възможността животното да бъде доближено, съ-положено и научно и философски изследвано като близко или сходно с човека.

Готфрид Лайбниц в много от своите съчинения също настоява върху разбирането си за могъществото на разума, което прави надпоставеността на човека спрямо животното несъмнена, и в „Начала на природата и благодатта, основани на разума“ неслучайно определя хората като „разумни животни“, които са единствените „способни на рефлексивни действия и разбиране“ (Лайбниц 1982: 407). Така, припознавайки в разума основната граница между човека и животното, философията упорито поддържа и защитава мнението за непреодолимата пропаст между съзнателното и безсъзнателното, разумното и инстинктивното, тоест човешки осмисленото и биологично животинското.

„Земно същество, надарено с разум“ (Кант 1992: 21) е дефиницията на Кант за човека. Първият от елементите, които опосредстват човешкото съществуване, според Кант, обяснява Д. Гинев в книгата си „Идеи в културологията“, е „познавателно организираща способност за съждение“ (Гинев, съст. 1998: 17), т. е. „собственият разум“, осигуряващ историческия опит, е този, който отличава човека, за раз-

лика от воденото от инстинкта биологично поведение, подчинено на чужд разум, както е при животното. Ето защо в „Критика на способността за съждение“ Кант определя човека „като единственото същество на земята, което притежава разсъдък, следователно способност да поставя цели на самия себе си по собствен избор“ и заради което „той е титулуван господар на природата“ (Кант 1980: 340).

Шелер от своя страна в „Мястото на човека в космоса“, макар да не ограничава животните единствено в полето на инстинкта и навика, също не признава наличието на рефлексивно осъзната дейност при тях. „Концентрирането, самосъзнанието, способността и възможността за предметяване на първичното нагоново съпротивление образуват една неделима структура, която като такава е присъща само на човека, защото „животното чува и вижда, без да знае, че прави това“, докато човекът може „сам да определи собственото си физиологическо и психологическо преживяване“ и „свободно да се дистанцира от самия себе си“ (Шелер 1991: 64).

За Шелер онова, което прави човека уникално същество, е разумът или духът, тоест тази „духовна същност“, която „не е свързана с инстинкта или заобикалящата го среда, а е независима от околния свят и отворена към него“ (Шелер 1991: 61). Поведението на човека в този смисъл е отворено към света, и нещо повече, той е същност, която „притежава „свят“ (Шелер 1991: 61), а не просто пребивава в него, той е „център, издигащ се над опозицията организъм – околнен свят“ (Шелер 1991: 65).

По сходен начин опозицията „откритост – затвореност“ към света е ключова и за разбирането на Хайдегер за разликата между човека и животното. Той постулира следните три тези по отношение на връзката човек – свят: „Камъкът е без свят“, „Животното е бедно откъм свят“, „Човекът е светоформиращ“ (Хайдегер 1995: 185). „При животното – твърди Хайдегер – откриваме „имане на свят и нямаме на свят“ (Хайдегер 1995: 268), доколкото съществуването му е вградено в средата и впримчено в обръч от инстинкти, определящи поведението му, за разлика от човека, който единствен притежава откритост към света, разбирана като „нещо, което само ние сме способни да изразим и разкрием като такава“ (Хайдегер 1995: 269). Ръководено от „многобройни инстинктивни действия“ и потопено в „тоталността на своите способности“ (Хайдегер 1995: 248), в „цялото си поведение животното е неспособно на какъвто и да е истински достъп до нещата като такива“ (Хайдегер 1995: 249). Според Хайдегер животното може

само да действа, но никога не познава същността на нещата, което не означава, че „животното не вижда или дори възприема“, но „няма перцепция в основния смисъл на думата“ (Хайдегер 1995: 259). Така то не може да познава света около себе си, нито себе си като такова, защото модусът на битието му е лишен от „персоналност“, „рефлексия“ или „съзнание“ (Хайдегер 1995: 233). Знанието за собствения аз според Хайдегер изисква осъзнаване и приемане на „себе си като наше собствено его, като субект, съзнание, самосъзнание“ (Хайдегер 1995: 233), нещо, което животното не е в състояние да идентифицира и обективира. Неговото инстинктивно, нагонно поведение, пряко обвързано със средата, го лишава от възможността за опосредстван достъп до нея и в този смисъл изключва наличието на съзнанието и саморефлексията, присъщи само на човека.

За Хелмут Плеснер в „Стъпълата на органичното и човека“, според тълкуването на Д. Гинев, своеобразието на човешкото битие се корени тъкмо в саморефлексивността на съществото, способно да се дистанцира от непосредствената си биологична жизнедейност, доколкото „непосредственият контакт на човека с действителността винаги е опосредстван от самосъзнанието на човека като същество, чието съществуване в действителността е освободено от всякакви „инстинктивни директиви“. Това прави човека „ексцентрично същество“ за разлика от животното, чието непосредствено съществуване в заобикалящата го среда го „превръща в позиционален център“, тоест в съсредоточие на биологичното единство на телесност и екологично обкръжение, без обаче да е налице способност за рефлексивно отнасяне към позиционалната центрираност“ (Гинев, съст. 1998: 184).

В „Човекът. Неговата природа и неговото място в света“ Арнолд Гелен определя като качествена разликата между човека и животното, що се отнася до „неговите видово-специфични движения, детерминирани от инстинктивната му природа“ (Гинев, съст. 1998: 210), и настоява, че присъщата за човека „откритост към света“, като резултат от специфичната му биологична организация, го лишава от „задължителната за оцеляването на всеки вид „вграденост“ в жизнената среда“ (Гинев, съст. 1998: 207). Изхождайки от подобна позиция, философската антропология на Ерих Ротхакер разглежда „животното като същество, намиращо се във властта на своите влечения, инстинкти, а затова и неспособно да се отнася дистанционно към „обкръжаващата среда“ (Григорян, ред. 1986: 197). Така единствено човекът се оказва

способен да преживява и познава света и самия себе си тъкмо поради умението си да се дистанцира от света и от самия себе си.

По този начин – чрез противопоставянето на безсъзнателните и инстинктивни животински действия, обусловени от средата и затворени в нея, и съзнателното, рефлектиращото човешко поведение, осигуряващо откритост към битието, – се чертае и защитава философски границата между човека много по-рано и от Лудвиг Фойербах: „Човекът не е частично същество като животните, а е универсално същество и затова той не е ограничено и несвободно, а неограничено и свободно същество“, защото „сетивата у животните са, наистина, по-изострени, отколкото човешките, но те са такива само по отношение на определени неща, които са в необходима връзка с нуждите на животното и са по-изострени именно вследствие на тази детерминираност, на това изключително ограничаване с нещо определено“ (Фойербах 1958: 202). Наред с това Фойербах поддържа общоприетата философска нагласа за мисленето като способност, присъща единствено на човека, и твърди, че „мисленето е неизбежен резултат и свойство на човешкото същество“ (Фойербах 1958: 202), но отива още по-далеч в заключението си, че „единството на битието и мисленето е истинно и има смисъл само тогава, когато за основание, за субект на това единство се взема човекът“ (Фойербах 1958: 200). Според Л. Фойербах най-съществената разлика между човека и животното се корени в съзнанието и то не в смисъл на самоусещане и способност за сетивно различаване, което е налице и у животните, а в съзнанието, способно на рефлексия и саморефлексия.

За подобно разграничаване настоява и Константин Мегрелидзе, който различава общия термин „съзнание“, под който се разбира „всяко проявление на животното, ориентиращо го в дадена обстановка (...) по пътя на наследствените или придобитите рефлексии“ и частния – „осъзнато състояние на съзнанието“, състояние, присъщо само на човека (Мегрелидзе 2007: 55). Мегрелидзе пояснява, че „съзнанието на човека притежава свободно мислимо и възпроизводимо съдържание“ и „престава да бъде свързано с наличната ситуация и подчинено на нея“ за разлика от „животинското съзнание, неспособно на никакви умствени операции, които не изхождат непосредствено от възприеманата ситуация“ (Мегрелидзе 2007: 113). Това прави разликата между „инертното, пасивното, неосъзнато, тъпото състояние на съзнанието (потребителско-рефлекторно съзнание) и разбиращото, творческото съзнание (живото, острото, ясното, осъзнатото състояние на съзнанието“ (Мегрелидзе 2007: 66).

Академик Николай Дубинин по подобен начин твърди, че „животните „мислят“ и тяхното поведение е сложна „сплав от вроден и жизнен опит“, но „дори да притежават способност за своеобразно самоусещане, те все пак не осъзнават своето място в света, своето „Аз“ и не могат да стигнат до самопознание“ (Дубинин 1985: 177).

В своето „Есе за човека“ Е. Касирер също разсъждава, че „ако ние разбираме под разум пригодяването към непосредственото обкръжение или адаптивната модификация към него, то трябва да припишем на животните един сравнително високо развит разум“ (Касирер 1996: 61), но уточнява, че те притежават умствени способности, единствено позволяващи им да се адаптират към условията за живот, без у тях да присъства творческото, съзидателното, рефлексивното и саморефлексивното начало като у човека.

Идеята за човека като мислещо, разумно същество е основополагаща и за Левинас, който в есето си „За уникалността“ определя, че „индивидите стават човешки индивиди благодарение на съзнанието“, а „съзнанието, знанието, истината и мъдростта“ са станали „самата духовност на човешкия индивид – човешкото у човека, личността в индивида“ (Левинас 2006).

Извеждането на човешката *Differentia specifica* чрез припознаването ѝ в разума и уникалната ни способност, която „може да бъде определена със специфичния израз *Nosce te ipsum* (Know for yourself) – знае за себе си“ (Инголд, ред. 1994: 4), е валидно и за Борис Стоименов, доколкото, както посочва Н. Добрева, той формулира като „чисто човешки“ способности способността на човека да прави света предмет на разглеждане, способността да прави предмет на разглеждане своето собствено аз, способността да мисли абстрактно, да образува понятия (Добрева 2005).

И ако приемем, че тъкмо „силата на създението“ е „основната сила на човека, основата на истината и морала“ (Касирер 1996: 21), то тя радикално се различава и ценностно превъзхожда силата на инстинкта, която движи животното. Тази фундаментална другост на животинското „съзнание“ не позволява човекът и животното да бъдат видени от философската антропология като подобни и близки в полето на съзнателното и субектно осъзнатото. Така самосъзнанието, мисленето, познанието и разбирането се конституират като константни характеристики, единствено присъщи на човека, защото „човешкият отличителен белег е този, че той притежава уникалната интелектуална способност за съждение, което ни прави единствените същества,

които се стремят към познание посредством способностите ни да наблюдаваме и анализираме“ (Инголд, ред. 1994: 5).

Езикът е втората константа на човешкото и човека, чрез която те се конституират спрямо всички останали живи същества.

2. Език

Говорейки за най-отличителните качества на човека, Дейвид Бидни го определя като „единственото същество, способно да размишлява върху себе си и своите преживявания“, тоест „саморефлектиращо животно“; „разумно животно“, което „притежава способността да продуцира абстрактно-понятийно мислене“, и „животно, притежаващо способността да си въобразява“. Бидни добавя обаче още една отличителна характеристика на човека – той е и „семантическо животно“ – способно „да разбира универсални символи и представи и по този начин създател на езика като средство за предаване на натрупаните резултати от своя опит и рефлексия“ (Бидни 1996: 3 – 4).

Философската традиция поддържа и е поддържана от тезата, че разумът и езикът са неразривно свързани по „формулата – няма език, няма субективност“ (Улф, ред. 2003: 16) и обратното, тоест концепцията за човека като *animal rationale* се опира на взаимната зависимост на рационалността и езика. Всъщност почти всички философи – от Аристотел до Хайдегер, са единодушни в настояването си, че животното е лишено от език, от способността за изразяване.

Аристотел твърди, че подобно на разума „от живите същества само човекът притежава език“, различавайки го от „гласа“ като „израз на болка и удоволствие“, който е „налице и при останалите живи същества“ (Аристотел 1995: 5). Макар да признава на животните някои прояви на разсъдък, той ги отличава и поставя в субординационна позиция спрямо човека тъкмо защото те нямат рационален език да предават своето знание.

Декарт отстоява мнението, че някои животни могат да произнасят думи като нас, но въпреки това „не могат да говорят като нас, т. е. показвайки, че мислят това, което изговарят“, ето защо не трябва да мислим, „че животните говорят, но ние не разбираме техния език“. Няма хора, твърди Декарт, които „да не могат да свържат различни думи и да образуват от тях реч, чрез която да направят понятийни мислите си“, и обратно – няма животно, „което би могло да направи нещо подобно“, и това „се дължи не на липсата на „съответни орга-

ни“, а главно на това, че животните „изобщо нямат разум“ (Декарт 1978: 288).

Пряко пропорционално обвързва езика и мисленето Готфрид Лайбниц, като в книгата си „Нови опити върху човешкия разум“ обяснява, че човек може да дресира папагали и някои други птици да произнасят доста отчетливи звукове, но те не са способни да говорят, защото „само човек е способен да си служи с тези звукове като знаци на вътрешни мисли, за да могат те по този начин да станат известни на други хора“ (Лайбниц 1974: 326).

Както посочва Д. Гинев, формулировката на Хердер по отношение на въпроса за разума и езика е още по-крайна – „Без език човекът няма разум“, и реципрочното – „Без разум човекът няма език“. Той схваща езика като „не просто резултат от регуляризираната употреба на характерните за животните афективно-експресивни „естествени звуци“, а като „външен израз на символизиращата дейност“ на разума на човека (Гинев, съст. 1998: 33). За него отликите на човешкото и животинското съществуване като „символно организирана историческа памет, опит, който може по надбиологичен път да се „научи“, организиране на дейността в традиции – имат своята възможност в езика“ (Гинев, съст. 1998: 32).

Тезата, че животното е лишено от език и оттам – от способност за изразяване, изглежда неопровержима, доколкото се обвързва с проблема за разума и съзнанието. Защото „езикът започва там, където субектът изразява не състояние на собствения си организъм, а обективно идеаторно (мисловно – бел. моя) съдържание“ (Мегрелидзе 2007: 113), което настоятелно бива отказвано на животните.

Все пак Ернст Касирер отбелязва един основен недостатък в тази упорито налагана и поддържаща философска нагласа, твърдейки, че „всички теории и наблюдения по повод езика на животните остават неверни“, ако не се провежда разграничението между „пропозиционалния“ и „емоционалния език“, което всъщност е „реалната разграничителна черта между света на човека и света на животните“ (Касирер 1996: 57). Той твърди, че „трябва да разграничим различните геологически пластове на речта“, като „първият и най-фундаменталният пласт очевидно е езикът на емоциите“ (Касирер 1996: 56). В неговото разбиране „така нареченият „език на животните“ винаги остава изцяло субективен и изразява различни състояния на чувствата, но той нито обозначава, нито пък описва обектите“ (Касирер 1996: 195), защото „животните не притежават неоценимото и наистина незаменимо сред-

ство на човешката реч – системата от символи“ (Касирер 1996: 70). Това е качествената разлика между сигнала – като „част от физическия свят на съществуването“ – и „символа“ – като „част от човешкия свят на значението“ (Касирер 1996: 59).

Тясната връзка между мисълта и езика има своите основания, както отбелязва Хайдегер в „Битие и време“, в многозначността на понятието логос и основното му значение като „реч“ (слово, говорене) още при Аристотел и Платон, от една страна, и по-късните му преводи и тълкувания като „разум, съждение, понятие...“ (Хайдегер 2005: 33), от друга. Схващането на Хайдегер за езика обаче прекрочва границите на простата зависимост на мисълта от езика, защото за него езикът не е просто средство за изразяване, а нещо, даващо присъствие на човека, осигуряващо му достъп до битието като такова, обезпечаващо разбирането му за света и откритостта му към него.

В есето си „Езикът“ той го определя като същностен белег на чисто човешкото, защото „за разлика от растенията и животните човекът е способно на слово същество“, „по природа притежава език“ (Хайдегер 1999: 215), тоест „човешкото по същество е нещо езиково“ (Хайдегер 1999: 232). Хайдегер приема езика като дейност и способност, чрез която се самоизгражда човекът, доколкото „едва езикът допуска и съз-дава човека“ (Хайдегер 1999: 218), способствайки „за това човекът да стане съществото, което е именно като човек“, тоест „като говорещ човекът е това: човек“ (Хайдегер 1999: 215).

Коментирайки постановките на Аристотел и Хайдегер за езика, Ханс-Георг Гадамер се съгласява, че „езиковостта“ на човека „не е някаква допълнителна дарба, която може и да отпадне“, защото тъкмо тя „прави от тези форми именно човешки форми“ (Гадамер 2002: 158). „Характерното за човека – твърди Гадамер – е това, че той има език и история“ (Гадамер 2002: 156), а също и „едно принципно различно отношение към времето и бъдещето – и, разбира се, към смъртта“ (Гадамер 2002: 158).

Тъкмо специфичното отношение към смъртта, знанието за нея, приемането и осъзнаването ѝ е третият константен белег на човешкото, което според философската антропология радикално разделя човека от животното.

3. Знание за смъртта

Андрей Демичев в „Дискурсы смерти. Введение в философскую танатологию“ обяснява, че „осъзнаването на собствената смъртност е

индикатор за човешката автентичност, защото „осмислянето и преживяването на събитието на смъртта“ съпътства човешкия живот, „прави го именно човешки“, а неизбежността на смъртта е „най-достоверното, най-надеждното, но и най-трайното от знанията“ на човека (Демичев 1997: 5).

За Зигмунд Фройд знанието, че „всяко живо същество умира по силата на вътрешни причини“, тоест „вярата в „иманентната закономерност на смъртта“, е само „една от илюзиите, които сме си създали, „за да понасяме тежестта на битието“ (Фройд 1992: 140 – 141), доколкото „смъртта е абстрактно понятие с негативно съдържание, за което не можем да открием съответствие от областта на несъзнаваното“ (Фройд 1997: 187). „Феномените на живота“ той обяснява с „взаимодействието и противодействието“ на два инстинкта – „инстинкта за запазване на живата субстанция“ и „противоположния на него инстинкт“ – „влечение към смъртта“ (Фройд 1991: 53). Борбата между тях, „между инстинкта за живот и този за разрушение“ (Фройд 1991: 56) според Фройд „не съществува“ при „нашите родственици – животните“ (Фройд 1991: 57), но е същностен белег на човешката природа.

За разлика от Фройд обаче философската антропология гради представата за смъртта и отношението на човека към нея във връзка с чисто човешката способност за знаене и осъзнаване на битието като такова, на неговото начало и край, на траенето и биването в света, които имат своите основания в разума и самосъзнанието, присъщи на човека, но отричани при животното, защото „съществува връзка между отношението на човека към смъртта и неговото самосъзнание, неговата индивидуалност“ (Ариес 2004: 411).

Въпросът, „дали в очите на животното ние можем да забележим познаване, колкото и да е смътно, на собствената му смърт“ (Улф, ред. 2003: 18), тук получава еднозначен отговор – „човек за разлика от всички други същества осъзнава своята смъртност“, като „смъртта за него е конститутивен момент в миогледа му“ (Калчев 1993: 11), доколкото „единствено смъртта, поставя в цялата му дълбочина въпроса за смисъла на живота“ (Бердяев 1994: 304).

Според Блез Паскал „само човешката раса знае, че ще умре, нещо, за което останалата част от вселената не знае нищо“ (Келехер 2007: 11). Артур Шопенхауер твърди, че „животното живее, без да знае нещо за смъртта“, а „заедно с разума“ човекът е „осъзнал с ужасяваща увереност и неизбежността на смъртта“ (Шопенхауер 2009: 566). Жорж Батай също говори за „тревожното знание“ за смъртта,

което има човекът (Батай 1994: 274), за разлика от „маймуната, за която смъртта е неведома“ (Батай 1994: 277).

Ето как не само по отношение на живота, но и по отношение на смъртта животното и човека биват разграничавани и противопоставяни, доколкото отношението на човека към живота „намира своето необходимо допълнение в неговото отношение към смъртта“ (Малиновски 1994: 263).

Във философската система на Хайдегер битието и смъртта са централни категории, около които и през които се гради и осмисля човешкото. За него „умирането не е случка, а феномен, който трябва да бъде разбран екзистенциално, и то в изключителен смисъл“ (Хайдегер 2005: 185 – 186). Модусът на човешкото битие е дълбоко белязано от смъртта като цел и (не)възможност – това превръща човека в крайно същество и същевременно легитимира неговата идентичност, защото „смъртта, доколкото тя „е“, е по същество все моята“ (Хайдегер 2005: 185).

В книгата си „Апории“ Жак Дерида настоява, че „различието между природа и култура, тоест между биологичен живот и култура, а по-точно между животното и човек е отношението към смъртта“, „отношението към смъртта като такава“ и всъщност „истинската граница би минавала отгук“ (Дерида 1998: 67 – 68). Същевременно той коментира и становището на Хайдегер, който пряко обвързва проблема за знанието за смъртта с езика, тълкувайки по този начин различието „между говорещото същество, каквото е Dasein, и всяко друго живо същество“ (Дерида 1998: 55). За Хайдегер „Смъртните са онези, които могат да добият опит за смъртта като смърт. (...) Животното не е способно на това. Но животното не може и да говори“ (Дерида 1998: 56). Тълкувайки Хайдегер, Дерида посочва, че той „непрестанно ще модулира твърдението, според което смъртното същество е онова, което изпитва смъртта в качеството ѝ на такава, в качеството ѝ на смърт“ (Дерида 1998: 56), и затова заключава, че „животното, живото същество като такава, не е собствено смъртно същество: то не се отнася към смъртта като такава. Разбира се, то може да свършва, тоест да погива (verenden), то винаги свършва, мрейки. Но никога не умира собствено“ (Дерида 1998: 56). Ето как според Дерида „в един и същи жест на животното се отказва онова, което се приписва на човека: смъртта, словото, светът като такъв“ (Дерида 1998: 62). В „Животното, заради което съм“ Дерида обобщава – „всички философи, (...) от Аристотел до Лакан, включително Кант, Декарт, Левинас, Хайдегер, всички те

твърдят едно и също: Животното е лишено от език. Или по-точно от отговор, отговор, който може да бъде прецизно и строго разграничен от реакция; от правото и силата на отговор и следователно от много други неща, които са присъщи за човека“ (Дерида 2008: 32).

За Еманюел Левинас „човешкото се заключава тъкмо в чувствителността на човека към смъртта на другия, в загрижеността за неговата смърт“ (Левинас 1999: 165), „в мисленето отвъд собствената смърт“ (Левинас 1999: 168), доколкото, „изхождайки от съществуването на другия, моето съществуване се налага като човешко съществуване“ (Левинас 1999: 173). „Претенцията да знаеш и да постигаш Другото се осъществява в отношението с Другия, което се отлива в словото, където същественото е запитването, призоваването“, казва Левинас, защото „във функцията си да изразява словото именно поддържа другия, защото към него то се обръща, запитва го или го призовава“, тоест „езикът учредява отношение, несводимо до отношението субект-обект: откровението на Другия“ (Левинас 2000: 43). Така смисълът на смъртта „начева в междучовешкото“, доколкото „смъртта означава изначално в самата непосредствена близост на другия или в социалността“ (Левинас 1999: 46).

В „Паметта, историята, забравата“ Пол Рикьор говори за „трудната работа на усвояването на знанието за смъртта“ (Рикьор 2006а: 370), знание „обективно и обективизиращо“, „интериоризирано, присвоено, отпечатано“ в „плътта на жив човек, на това желаещо същество, каквото сме ние“ (Рикьор 2006а: 369). Единствено човекът е способен „в края на една дълга работа върху себе си“ да превърне „напълно фактуалната необходимост на умирането“ „не в можене-да-се-умре, а в приемането на трябването-да-се-умре“, което представлява „изпреварване“ от уникален род, плод на мъдростта“ (Рикьор 2006а: 370). И ако, от една страна, „смъртта е способна да се впише в разбирането за себе си като собствена смърт, като смъртна участ“ (Рикьор 2006а: 369), то от друга, също толкова важна за Рикьор е и „множествената атрибуция на умирането: на себе си, на ближните, на другите“ (Рикьор 2006а: 362). Защото „по пътя, който минава през смъртта на другия“, ние познаваме себе си, „доколкото отношението с покойника е неотменна част от собствената идентичност“, а „загубата на другия е, така да се каже, загуба на себе си и като такава съставлява етап по пътя на „изпреварването“ (Рикьор 2006а: 371).

В книгата си „Живот с другите. Опит по обща антропология“ Цветан Тодоров също изследва и проблематизира връзката с другия, като

(пред)полагаща определението на човешкото, но не във връзка с разбирането и приемането на смъртта, а по отношение на живота, доколкото „нашите нагони към живота“ се организират на две равнища: едното, което споделяме с всички живи организми – задоволяване на глада и жаждата, търсене на приятни усещания; другото, специфично човешко, което се основава върху нашата изначална непълнота и социалната ни природа: това е равнището на взаимоотношенията между индивидите“ (Тодоров 1998: 63). Революционно за средата на XVIII в., разбирането на Жан-Жак Русо за „човека като за същество, което има нужда от другите“ (Тодоров 1998: 21), според Тодоров преобръща философските представи за това, какво е човекът, и превръща другия в съставна част от аза, в средство, чрез което не просто се познава, а и се изгражда собствената идентичност. „Човешкото същество – твърди Русо – се отличава от животните по това, че притежава освен физическа чувствителност (която обслужва инстинкта му за самосъхранение) и социална чувствителност, „способността да се привързваме към чужди нам същества“; вследствие на тази способност „се разширява и засилва чувството за собственото ни съществуване“ (Тодоров 1998: 25). Оттук тръгва Цветан Тодоров в своето тълкуване на човешката специфика, за да заключи, че „социалността не е нито случайност, нито евентуалност, тя е същностно определение на човешката природа“ (Тодоров 1998: 24) и че „човек не съществува преди обществото, а човешкото се корени в междучовешкото“ (Тодоров 1998: 31–32).

Ето как трите най-съществени, схващани като чисто човешки, способности – разумът, езикът и знанието за смъртта, се обвързват с понятието и усещането за другия, чрез и през когото човекът познава и постига границите на собствената си идентичност и битие. Идентичност, която според Рикьор наред с „времената непрекъснатост на личността“ бива осигурена и всъщност задължена на паметта (лична и колективна), доколкото, „спомняйки си за нещо, човек си спомня за себе си“ (Рикьор 2006а: 108). Изследвайки „културата на паметта“ (Рикьор 2006а: 358), Рикьор определя последната „като пазителка на времената дълбина и на времената отдалеченост“ (Рикьор 2006а: 69), перспектива, недостъпна за съзнанието на животното и оттам – привилегия на чисто човешкото. Така „способността за припомняне“ се превръща в отличителен белег на човека наред със „способността да говорим, способността да действваме, способността да разказваме, способността да ни бъдат вменявани нашите собствени действия, доколкото сме техни истински автори“ (Рикьор 2006а: 355).

Трябва да отбележим, че по един или друг начин всички, които изследват проблема за същността на човека, съотносително или безотносително с животното, изхождат от въпроса за способностите, тоест моженето да..., присъщи на човека, за разлика от всички останали живи същества. За Кант въпросът „Какво мога да знам?“ е първият от въпросите, засягащи човека. При Хайдегер „моженето-да-бъде“ е свидетелство за „истинскостта“ на екзистенцията. Все пак най-последователна в това отношение е може би тъкмо антропологичната постановка на Пол Рикьор за „способния човек“³ – „аз мога да“, като между това „аз мога“ като „резултат на осъзнаването от страна на индивида на своите възможности“ и „съм“ в качеството на онтологично измерение на дадената способност“ съществува взаимна зависимост“ (Рикьор 2004: 11).

Разбирането за уникалността на „способния“ човек, който не само физиологично, но и битийно се противопоставя на животното, мислено в парадигмата на неговите неспособности да бъде – да бъде мислещо, говорещо, умиращо същество, макар и моделирано по много и различни начини във философията, в същността си е оправдано и оправдава на пръв поглед непреодолимата пропаст между тях. Същевременно обаче показва известна склонност към абсолютизиране, ограниченост и крайност на нагласите и не на последно място – антропоцентрична „надменност“, която по-скоро пречи, отколкото да убеждава.

Това като че е същата тази антропоцентрична „надменност“, която ни кара да виждаме анималистичната проза единствено като отсъпление от човешкото, като своеобразно „поражение от антропологическа гледна точка“⁴. И ако приемем, че човешката *Diferentia specifica* е уникална и несводима към тази на животното, както настоява философската антропология, то ще превърнем анималистиката в маргинален жанр, чиято основна цел е тематизирането на нечовешкото, и по този начин в своеобразен изолиран „литературен резерват“ (Фадел 2010: 10), в който животното пребивава във и чрез своето различие с човека и в който „хармонията между художественото и научното“ е нарушена „в полза на научното“ (Фадел 2010: 26).

Прав е обаче Симеон Янев, когато твърди, че анималистичната тема „излъчва хуманизъм, благородство, тя изразява едно несъзнавано

³ Вж. още Рикьор 2006б: 137–163.

⁴ Вж. по-подробно Русева 1998: 160.

винаги, но съществуващо винаги единство на човешкото и природното“ (Янев 1984: 5), а „един добър разказ или една добра книга за природата и в частност за животните е разказ и книга, преодоляващи предварително всички интелектуални, професионални, културно-национални различия“. И ако действително анималистиката „най-малко се поддава на спекулации както извънлитературни, така и литературни“ (Янев 1984: 9), то философската антропология, създаваща и охраняваща непреодолима пропаст между човека и животното, не може и не трябва да се превръща в препъникамък за теоретичното осмисляне на феномена на анималистичната проза и нейните естетически основания. Защото „прекрасното в природата е онова, което напомня за човека, за човешкия живот, онова, което събужда в човека идеята за човешкото“ (Паси 1963: 39), а „естетическата значимост на природата“ се проявява само тогава, „когато човек гледа на нея като на природа, в нейното самостоятелно битие, освободено от всякакви странични прибавки, когато се вижда родствен на една природна картина, така проста и естествена, както прост и естествен може да бъде само човекът“ (Паси 1970: 197).

ЛИТЕРАТУРА

- Ариес 2004:** Ариес, Ф. *Човекът пред смъртта. Т. 2: Подивялата смърт.* София: ЛИК, 2004.
- Аристотел 1995:** Аристотел. *Политика.* София: „Отворено общество“, 1995.
- Аристотел 2006:** Аристотел. *Физиогномика. За душата.* София: ЛИК, 2006.
- Батай 1994:** Батай, Ж. *Танатография Ероса.* Санкт-Петербург: „Мифрил“, 1994.
- Бердяев 1994:** Бердяев, Н. *Предназначението на човека.* София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1994.
- Бидни 1996:** Bidney, D. *Theoretical anthropology. Second edition.* New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, 1996.
- Гадамер 2002:** Гадамер, Х-Г. Теория на историята и език. Отговор на Ханс-Георг Гадамер. // Козелек, Р. *Пластове на времето. Изследвания по теория на историята с една статия на Ханс-Георг Гадамер.* София: „Дом на науките за човека и обществото“, 2002, 151 – 161.
- Гинев, съст. 1998:** *Идеи в културологията. Т. 3.* Съст. Д. Гинев. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1998.
- Григорян, ред. 1986:** *Буржуазная философская антропология XX века.* Под ред. на Григорян Б. Москва: „Наука“, 1986.

- Декарт 1978:** Декарт, Р. *Избрани философски произведения*. София: „Наука и изкуство“, 1978.
- Демичев 1997:** Демичев, А. *Дискурсы смерти. Введение в философскую танатологию*. Санкт-Петербург: ИНАПРЕСС, 1997.
- Дерида 1998:** Дерида, Ж. *Апории*. София: „Критика и хуманизъм“, 1998.
- Дерида 2008:** Derrida, J. *The animal that therefore I am*. New York: Fordham University Press, 2008.
- Добрева 2005:** Добрева, Н. *Образи на човека (Антропологични идеи в българската философска мисъл между двете световни войни)*. 6 September 2005, 7 March 2011 <http://liternet.bg/publish16/n_dimitrova/obrazi/content.html>.
- Дубинин 1985:** Дубинин, Н. *Какво е човекът*. София: „Наука и изкуство“, 1985.
- Инголд, ред. 1994:** *Companion Encyclopedia of Anthropology: Humanity, Culture and Social Life*. Edit. T. Ingold. London: Routledge, 1994.
- Иовчук, ред. 1971:** *Краткий очерк истории философии*. Под ред. М. Т. Иовчука и др. Москва: „Мысль“, 1971.
- Калчев 1993:** Калчев, И. *Метафизика на смъртта*. София: Библиотека „Нов ден“, 1993.
- Кант 1980:** Кант, И. *Критика на способността за съждение*. София: Изд. на БАН, 1980.
- Кант 1992:** Кант, И. *Антропология от прагматично гледище*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1992.
- Касирер 1996:** Касирер, Е. *Есе за човека*. София: „Христо Ботев“, 1996.
- Келехер 2007:** Kellehear, A. *A Social History of Dying*. New York: Cambridge University Press, 2007.
- Лайбниц 1974:** Лайбниц, Г. *Нови опити върху човешкия разум*. София: „Наука и изкуство“, 1974.
- Лайбниц 1982:** Лейбниц, Г. *Сочинения в 4-х тома: Т. 1*. Москва: „Мысль“, 1982.
- Левинас 1999:** Левинас, Е. *Другост и трансцендентност*. София: СОНМ, 1999.
- Левинас 2000:** Левинас, Е. *Тоталност и безкрайност*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2000.
- Левинас 2006:** Левинас Еманюел. *За уникалността*. 10 April 2006, 25 February 2011 <<http://www.litclub.com/library/fil/levinas/unicite.html>>.
- Майоров 1987:** Майоров, Г. *Формиране на средновековната философия*. София: „Наука и изкуство“, 1987.
- Малиновски 1994:** Малиновский, Б. *Смърт и реинтеграция групи. // Религия и общество. Хрестоматия по социологии религии, Часть 1 – 2*. Сост. В. И. Гараджа, Е. Д. Руткевич. Москва: „Наука“, 1994, 263 – 266.

- Маринова 2011:** Маринова, А. За теоретичната същност и художествените основания на понятията *анимализъм* и *анималистика*. – В: *Научни трудове на ПУ „Паусий Хилендарски“*, том 49, кн. 1, сб. Б, 2011, Филология, с. 108 – 123.
- Мегрелидзе 2007:** Мегрелидзе, К. *Основные проблемы социологии мышления*. Москва: Издательство ЛКИ, 2007.
- Паси 1963:** Паси, И. *Трагичното*. София: „Наука и изкуство“, 1963.
- Паси 1970:** Паси, И. *Естетически студии*. София: „Наука и изкуство“, 1970.
- Рикьор 2004:** Рикьор, П. Интервю с професором Полем Рикьором к изданию в России книги „Память, история, забвение“ // *Память, история, забвение*. Москва: Издательство гуманитарной литературы, 2004.
- Рикьор 2006а:** Рикьор, П. *Паметта, историята, забравата*. София: СОНМ, 2006.
- Рикьор 2006б:** Рикьор, П. Феноменология на способния човек. // *Пътят на разпознаването*. СОНМ, София, 2006, с. 137 – 163.
- Русева 1998:** Русева, В. *Мистичният Йовков*. Велико Търново: „Абагар“, 1998.
- Соколов, ред. 1969:** *Антология мировой философии. В четырех томах. Том 1. Философия древности и средневековья*. Ред. коллегия В. В. Соколов и др. Москва: „Мысль“, 1969.
- Стефанов 2008:** Стефанов, П. Екзистенция и фикция в „Чернишка“ на Емилиан Станев и „Белия зъб“ на Джек Лондон. // *Емилиан Станев и безкрайните ловни полета на литературата. Юбилеен сборник по повод на 100 години от рождението на писателя*. Под ред. на С. Василев. Велико Търново: Университетско издателство „Св. св. Кирил и Методий“, 2008, 329 – 340.
- Тодоров 1998:** Тодоров, Цв. *Живот с другите. Опит по обща антропология*. София: „Наука и изкуство“, 1998.
- Улф, ред. 2003:** *Zoologies: The Question of the Animal*. Edit. C. Wolfe. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Фадел 2010:** Фадел, М. *Животното като литературна провокация. Анималистиката на Емилиан Станев*. София: Издателство на Нов български университет, 2010.
- Фойербах 1958:** Фойербах, Л. *Избрани произведения. Т. 1*. София: Издателство на Българската комунистическа партия, 1958.
- Фройд 1991:** Фройд, З. *Ерос и култура*. София, Плевен: „Евразия“, „Абагар“, 1991.
- Фройд 1992:** Фройд, З. *Отвъд принципа на удоволствието*. София: „Наука и изкуство“, 1992.
- Фройд 1997:** Фройд, З. *Аз и то (Природата на несъзнаваното)*. София: „Евразия“, 1997.
- Хайдегер 1995:** Heidegger M. *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- Хайдегер 1999:** Хайдегер, М. *Същности*. София: „Гал – Ико“, 1999.

- Хайдегер 2005:** Хайдегер, М. *Битие и време*. София: Академично издателство „Марин Дринов“, 2005.
- Шелер 1991:** Шелер, М. *Мястото на човека в космоса*. София, Плевен: „Евразия“, „Абагар“, 1991.
- Шопенхауер 2009:** Шопенхауер, А. *Светът като воля и представа*. т. 2. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2009.
- Янев 1984:** Янев, С. Разкази за всички възрасти. // *Български разкази за животни*. Съст. Симеон Янев, София: „Отечество“, 1984, 5 – 9.

**ОТВЪД МИТОЛОГИЯ И ИДЕОЛОГИЯ?
(„ЖЕНСКАТА“ АПРИЛСКА ЛИРИКА ОТ 60-ТЕ)**

*Магдалена Костова-Панайотова
Югозападен университет „Неофит Рилски“*

**BEYOND MYTHOLOGY AND IDEOLOGY?
(THE FEMININE APRIL LYRIC POETRY OF THE 1960S)**

*Magdalena Kostova-Panayotova
Neophit Rilski SouthWest University of Blagoevgrad*

The myth about the so-called „April generation“ in Bulgarian poetry is a central myth that unites a group of poets whose debut works appeared in the late 1950s and early 1960s. Striving for their integration, they developed ideas and notions of literature as a social institution. Despite the differences in their age and aesthetic quest, these poets generally took on the April connotations in their sense of nationalization and legitimacy – a fact that made many of them wish in the 1970s and 1980s to be included in the list of „April hearts“ as a later echo of this poetic phenomenon, which guaranteed them the acknowledgement that they were essential and important literary figures.

Beyond their conjunctural activities, part of the aesthetic practice of these poets contributed to the „thawing“ and breaking up of some clichés that forcibly constricted literature. If one looks at the lists of „April poets“ from the late 1950s and the 1960s it probably will not be a great surprise that one will not find many female names there. Not a great surprise, having in mind that the women in the Bulgarian literary canon by and large cannot be considered a representative group, regardless of the fact how essential, colourful, and creative their literary works are, or are not.

Key words: The „April generation“, Bulgarian poetry, the literary canon, the „feminine“ april lyric poetry

Както е известно, митът за „априлското поколение“ в българската поезия е средищен мит, свързващ поети, които в края на 50-те и през 60-те години дебютират в поезията, търсейки свое обединение, формират идеи и представи за литературата като обществена инсти-

туция. Тези поети, въпреки различията си – и възрастово, и като естетически търсения, като цяло поемат от конотациите на априлското, разбирано като одържавеност и легитимност, факт, който закрепва желанието на мнозина и през 70-те и 80-те години да се включат в списъка на „априлските сърца“ като по-късен отблясък, „нова вълна“ от това поетическо явление, защото то им гарантира признанието като значими и важни за литературата.

Извън конюнктурните прояви част от естетическите практики на тези поети спомагат за „затопянето“, за разчупването на шаблони, насилствено притискащи литературата.

Ако се вгледаме в списъците на „априлски поети“ от края на 50-те и 60-те години, сигурно няма да е изненадващо, че сред тях няма да открием много женски имена. Не е изненадващо, като имаме предвид, че жените в канона на българската литература като цяло не са представителна извадка, без значение колко значими, ярки и продуктивни или пък не са художествените им творби, факт, за който има различни причини (Кирова 2002, 2009). В същото време, паралелно на априлци, в литературата нахлува една немалка група поетеси, отразяващи в творбите си някои от най-характерните тенденции на времето. Преди да насочим погледа си към тях, да отбележим, че в статията си „Поезията през 60-те и 70-те години на XX век. Фигури и контексти“ Антоанета Алипиева привежда два извода, които ще ни интересуват от гледна точка на женската поезия, паралелна на априлското поколение поети. Първият е, че „60-те раждат лирически пространства, чиито граници се полагат или вътре в натуралната природа, или на площада чрез гръмкия обществен глас на желани идеологически формули, т.е. пространства, които са екстериорни“ (Алипиева 2004). Вторият извод е свързан с критическата рецепция на „женската“ поезия от 60-те: „Ако на женската еманципираност е приписано новото, модерното и нетрадиционното, то мъжкото „ново“ мислене има за етикет обърканост, лишаване от смисъл, отделяне от спонтанното и природното“ (Алипиева 2011).

Първият извод ни провокира да потърсим гръмки и открити ли са лирическите пространства в женската лирика, създавана паралелно на априлската? Вторият ни насочва към питане, свързано с предходното: наистина ли новото „женско“ мислене в поезията на 60-те е модерно и нетрадиционно? Тук бих могла да припомня интерпретацията на Зимел и неговия възглед за женската природа в статията на М. Кирова „Бедата на „матриарха“: „Жената не е способна и не изпитва потребност да се дистанцира от емоционалния, непосредствен опит (тя вижда нещата „отвътре“ на тяхната същност), в женското мислене

доминира ирационалната цялост на битието, тя възприема сетивно, неотчуждено, през законите на своето тяло. По този начин понятието модерна женска култура/културност изглежда оксиморон; модерното е произведено от психичните характеристики на мъжа. Бидейки рационален, фрагментарен и отчужден „по природа“, той създава културата като функция на своите психични потребности и нагласи, като духовен изход в пространството на „обективните“ ценности. Жената – обратно – остава затворена, подчинена на своето тяло/цяло, на неразкъсаните връзки, на природните същности – едновременно знак и създ на примитивното в човешката психика“ (Кирова 2002).

И така, Лиана Даскалова, Кинка Константинова, Калина Ковачева, Ваня Петкова, Първолета Проконова, Лиляна Стефанова, Невена Стефанова, Надя Кехлибарева, Людмила Исаева, Надя Неделина, Богдана Зидарова, Василка Хинкова, Станка Пенчева... – част от имената на поетеси, които публикуват през 60-те свои поетически творби – като самостоятелни книги и/или в периодичния печат. Тук оставяме настрана явления като Блага Димитрова, самодостатъчни за изследване. Да се опитаме да видим какви са лирическите пространства в тази „женска“ лирика, как се рисува образът на жената и какви са посланията на този образ.

В поезията на Станка Пенчева жената, майката и любимата са обрисувани без външна екстравагантност, със съзнателен стремеж за съдържаност и пестеливост, момент, който прави впечатление още в „Кладенец на птиците“ (1960) и е трайна характеристика и на книгите „Вселена“ (1964), „Земя на огньовете“ (1965), „Горчива билка“ (1966), „Ябълковата градина“ (1967), „Есенно сияние“ (1968). Силната и едновременно с това нежна жена, овладяваща своите копнежи, е повторителен образ на лирическата героиня. В стихотворението „Признание“ героинята казва за себе си: „Аз съм най-щастливата жена“, поела от радостите и болките на живота в пълна мяра и жадна да попие цялото чудо на съществуването, което предстои, каквото и да ѝ носи то (Пенчева 1969: 3). Самочувствието на гордата, избрала своя път в стълкновение с огъня жена е самочувствие на творец:

*Не питам аз какво ще бъде сетне,
назад не се оглеждам в страх –
ти ме погледна – и ръцете ми изстинаха;
ти ме докосна – и ме изгори.
... А може би сама те сътворих
и вдъхнах, като бог, душа на глината.*

(„Тревожност“, 1966)

В стихотворенията си Пенчева утвърждава простотата на всеотдайната любов, тя не използва открита условност, споделеното носи белезите на ежедневно, без особена приповдигнатост, макар понякога поетесата да е афористична в порива си:

*Не ме прави крадла –
прави ме кралица!
Ще умра без небе –
не виждаш ли, че съм птица!*

(„Материнство“ 1969)

В духа на времето образът на жената е видян едновременно като обикновен и непостижим. Нейната роля е да служи: („Като слънце ще носим светлина,/ като земята да бъдем нужни./ Такава е нашата проста служба – / да бъдеш жена“). Безсмъртието на човека е в копнежа по щастие, в нетленността на неговите пориви („Ще ме има“, „Страх“, „Есенни дървета“).

Неукротим и независим е образът на жената и в лириката на Невена Стефанова от този период, една поетеса, започнала пътя си в „Златорог“ („Стихове“ (1957), „Нови стихове“ (1963), „Поезия“ (1968), „Непознати улици. Стихотворения“ (1970). В стихотворните ѝ платна намира израз човешкото въображение и се чувства духът на пътешественика. Смесвайки жанрове и композиционни техники, поетесата създава лирика, в която обществените бури се отразяват като тревожни въпроси:

*Отричаш ли се от заблудите си,
или като птица се отърсваш от дъжда?
Езикът, казваш, ти изтръгнали -
а служи ли ти съвестта?
Отиде ли да търсиш правдата,
когато беше в заточение,
или я чака у дома?
Проветри ли душата си от подозрения?*

(„Към всеки от нас“)

Тенденцията към нравствено осмисляне на обществените проблеми откриваме и в книгата „Компас“, събрала стихотворенията ѝ от

периода 1956 – 1962 г. В едноименното стихотворение „Компас“ лирическата героиня бяга от събрание, за да отиде в гората, където „боровите връхчета чертаят монотонни сеизмографи“ (Стефанова 1983: 133). В същото стихотворение е декларирано желанието да загърбиш „абсолютните истини“, „кухите идоли, поставени солидно на пиедесталите./ Когато млъкнат гъгнешите гласове,/ тогава може би ще заработи твоят малък апарат./ По него ще намерим нови координати.../ вселени от мечти, от звукове, от цветове...“ (пак там: 141 – 142).

„Зелената катедрала на природата“ носи успокоение за лирическата героиня и в стихотворението „За високата цел“ (пак там: 97). В това стихотворение се чувства и ироничното развенчаване на високопарните цели, усеща се пропукване на вярата в идеологиите и кумирите. Активно гражданско отношение чрез гротеската виждаме и в стихотворението „Кактус“, посветено на К. Павлов:

*Чакалите край тебе обикаляха
със намерения от разнo естество,
(...) а теб – понеже си декоративен –
решиха да не те убиват,
опитаха се да те присадят
в саксия*

(„Посвещения“)

Не звучащата вселена, а мълчанието сред природния свят е осмислено като път към пълнотата и багреността на света, като отговор на разочарованията и страховете, които носи времето.

*Думи гъвкаво угодливи,
взели формата и посоката на вятъра.
Думи безопасно сиви –
суховей от тях душата ми опустошава.*

(пак там: 40)

За лирическата героиня на Стефанова тишината обаче не означава затваряне, защото усамотението в своя свят е осмислено като самота, която те откъсва от живия живот.

В лириката на поетесата Лиана Даскалова от 60-те години стремежът към багреност, към очудняване на света е водещ. В „Слънчева система“ чудото е видно като част от съществуването на лирическата героиня:

*Всяка сутрин сред блясък и злато се будя,
позлатена до ноктите като древна статуя.
В огледалото гледам, от чудо облъхната:
боже мой, аз съм станала червенокоса!*

Стиховете на Даскалова са бунт срещу сивото, сериозното, делничното, оттам щедростта на палитрата цветове, ненаситността на образите, улавянето на малките неща, на „черните цигански гвоздеи“, на захарния тротоар, на „пеперудените“ мигове:

*Аз те гледам учудена,
съннена, но събудена
и напудрена
пеперудена...*

(„Вживяване“)

В много творби на поетесата от този период на сивотата на делника се противопоставя цветното, багрено (,,Розовата рокля“ – И на пейката вечер под звездните гроздове/ си мечтаехме двете на глас/ за една рокля розова/ розова/ розова/ една рокля от атлаз...“¹). Хиперболатата, патетиката, метафоричността („очи крадци“, „розите ... детски коленца“² са постоянни похвати в поезията на Даскалова. В „Матриархална поема“ героинята осезава крехкостта на света, на цветето, на поета. Финалът използва визуални методи на стиха, показвайки падането:

*Ще падне в
П
О
С
О
К
А
Обратна на всяко летене*

(пак там: 7).

Култът към красотата, към страстта на любовното чувство, желанието за сътворение на цветността на живота, вярата в единствената любов, която кара душата да експлодира, са част от мотивите в книгата („Усмихни му се, иначе ще умре – // още умират от любов в Тракия“).

¹ Пламък, С., кн. 10, 1964: 48.

² Септември, С., бр. 3, 1966: 6.

В стихосбирката „Тракийка“ (1964) вторият цикъл е посветен на любовта към родната Тракия, на стремежа да се обгърне целият свят. Романтиката на старината, на родовото начало са водещи. През лириката на интимния свят („през прозрачните телца на децата ѝ като през „чисто цветно стъкълце“) тук проблясва светът на голямото. Но както твърди Никола Боздуганов в една своя рецензия: „лесно се правят декларации, трудно се осъществяват те художествен“ (Боздуганов 1966: 243.).

В част от стихотворенията в книгата наистина има повече категорични позиции, отколкото отразяване на истинското чудо. Тук някои от творбите на Даскалова са изградени в духа на одържавеното говорене; тя например твърди, че не приема рождената си дата, а е родена в един ден с името България (в цикъла „Свидетелство за раждане“).

Противно на Атанас Свиленов, който порицава умозрителността на друга поетеса – Калина Ковачева, с фразата: „Напрежение, което уморява“ (Свиленов 1981: 85), Никола Боздуганов твърди, че поривистостта и страстта да разказва с много образи е в „ущърб на мисловната дълбочина“ в поезията на Даскалова (Боздуганов 1966: 244).

Женската еманципираност на лириката от 60-те виждаме отразена в стихотворението „Женски портрети“. Тук новата жена е видяна като освободена от налаганите ѝ до момента ограничения, но доста декларативно. Излязла от предишните си „черупки“, тя търси в движението спасение срещу застоя, тя е „зеленоока Амазонка“, която държи кормило вместо куки и плетка. В книгата „И нарисува нейната усмивка“ (1967) жената е дързък творец, който върти кама. Тази дързост е съчетана с възторжен пиетет към естетиката („ако ще е смърт, красива да е“), импулсивност и творческо опиянение:

*И над бюрото си махагонено,
разиграла до пламък кръвта,
своя стих сребърен,
своя стих огнен
като дръзка кама аз въртя.*

(„Легенда“)

Творческият път на Ваня Петкова започва с дебютната ѝ книга „Солени ветрове“ (1965), последвана от „Детство в кошница“ (1966), „Привличане“ и „Куршуми в пясъка“, които излизат в една и съща година – 1967 г., „Грешница“ (1968 г.). Именно „Грешница“ се явява като

че ли най-яркият синтез на поетичните ѝ тежнениа от онова време, но и в „Привличане“ акцентите от творческия почерк на лириката ѝ от онова време са вече оформени. В една своя рецензия Енчо Мутафов твърди, че поетесата говори истини, които не смайват, но имат свое вътрешно горене и като начин на чувственост са неповторими по свой начин (Мутафов 1967: 64). Морето например не е обект на наблюдение и възхищение, то „диша“ в гърдите на лирическата героиня, то, заедно със земята, е везната, която я „поделя“ („И станаха морето и земята/ най-верните везни, които/ за мене четвърт век се караха/ и в тази нощ ме поделиха“).

Своеобразното визионерство кара поетесата да се вижда отвъд материята, отвъд плътта в едно поетическо движение към природата. Движението, динамиката са характерни за този процес, в който сетивното докосване, усещането за света са първична енергия. Морето в нейните творби не е нещо, което разхлажда, където се летува и се придобива тен, а праизточник на живота, край който поетесата става „мигом първата жена“. Преоткриването на първичните пространства, на любовта вихър, отражение на първичната енергия, се появява в няколко творби, но в книгата няма любовни стихотворения в тесния смисъл на думата. За Ваня Петкова книгата „Грешница“ е доста показателна по отношение на стремежа на новата женска лирика да се бори за свое пространство, да протестира срещу полагането ѝ в определени традиционни схеми; показателна е и за радикалната патетика на поетесата. Книгата излиза през бележитата 1968 г. След нея критическите гласове се развдояват. Ако едни бързат да разгромят „бягството от обществените проблеми“ и да обвинят разкрепостената ѝ героиня, че „говори с гласа на незадоволената женска плът“, че „разюзданите еротически излияния“ са чужди на българското народностно съзнание, че поетесата във всичко търси плътското като върховна връзка между мъжа и жената, като Драган Ничев (1969) и Никола Боздуганов (1969: 65), други като Любен Георгиев (1969) и Огнян Сапарев (1972: 222) реагират положително.

Сексуално разкрепостената лирическа геориня на Петкова в охранителните позиви на критиката е „ненаситна самка“, егоцентрична по природа. Акцентирайки върху първичното обаче, върху „сладките сражения между плътта с плътта“ и „ветровете с омекнали човки“, които кълват нейните „малки и остри гърди“, поезията на Петкова подкрепя напълно идеята на Зимел за нежеланието на жената да се дистанцира от емоционалния опит, за сетивното възприемане на света през законите на своето тяло.

В превъплъщенията на женското доминира еротико-физиологичното:

*Като кошута с опъната шия да виеш
сред брадатите храсти и борове обли (...)
Колко е хубаво да бъдеш жена
във мига на голямото сливане
и със цялата кипнала, млада земя
от преливане към преливане –
да останеш жена.
Земята е пълна с мадони
за любов полудели*

(„Мълчание“)

Творческата съдба на поетесата Надя Кехлибарева е свързана с морето като очакване, като детство, което е цветно, и още в първата ѝ книга, „Моето море“ (1960), Кехлибарева пресъздава един истински морски свят, в който акцентът е върху личните преживявания на лирическата героиня. Неслучайно книгата се нарича „Моето море“. Но в обикновените неща поетесата открива чудото на живота. Цветността и багреността на света, неговата топлина лирическата героиня изразява чрез боите:

*Влизай Алено,
....
влизай Синьо
....
Втурвай се зелено*

(„Топлина“)

Цикълът „С очите на жена“ от тази книга рисува образа на жената като жажда, вяра и вятър солен и едновременно с това в традиционните регистри на образа: чакащата, плачещата, обичащата, без да пита и без уговорки жена, приготвящата сладко от круши (Кехлибарева 1960: 24). Същите акценти откриваме и в стихосбирката „Планината на силните“ (1965). Там обаче тя е и бомбаджийката, смелата другарка, която проявява слабост едва когато вечер „ляга до човека си“ (Кехлибарева 1965: 12).

В „Неизпратено писмо“ поетесата развива темата за непостижната любов, но без трагика, със светло помъдряване пред непостижимостта:

*А твоите думи и моята нежност към тебе
раздадох на другите хора.*

В „Планината на силните“ своеобразието на атмосферата е свързано с Родопите. Влюбената в морето поетеса търси нови места за обичане и намира в каруците, чешмите, дъха на тютюна и ракия красотата на българското. Тъкмо в тези стихотворения, в които се опитва да отрази съвременната действителност в Родопите, обаче понякога се получават необедителни строфи (Янчев 1966: 249).

Поетесата Кинка Константинова като че ли най-слабо се оттласква от шаблонното по отношение на женските преживявания в книгата „Пътека“ (1964). Познати са мотивите и поривите в стихотворения като „Вярвам“, „Вярност“, „Дойде“, „Щастие“. Поетическа непосредственост, радостни предчувствия от раждането на детето, атмосферата на щастливото майчинство – тези пъстри и познати картини Михаил Василев нарича в рецензия за книгата „захаросани стихчета“, които говорят за „ограниченост и бедност на мечтите“³.

В липса на собствена физиономия упреква поетесата и Ал. Миланов в рецензия (Миланов 1963) за по-ранната ѝ книга „Гората“ (1962). Той твърди, че отделните добри стихотворения се губят в книгата и изпъкват много слабости: „Стихотворенията, публикувани отделно ... не правят лошо впечатление... Сега обаче, когато ги виждаме събрани в първата ѝ книжка „Гората“, изведнъж откриваме, че граматната част от тях не притежават собствена физиономия и остават в паметта като аморфна маса“ (пак там: 243). Въпреки умелото боравене с акварела и отделно взетите сполучливи метафори и строфи („Защото те обичам“, „Къщата“, „Чакам те“ и др.) показателни за тази лирика са шаблонните, в духа на одържавения поглед към жената труженичка, стихотворения като „Пролетта се повтаря“:

³ Септември, 1965, кн. 5, стр. 238 – 240.

*Дъще моя, дойдох да погледам
как с машина жънеш блок след блок.
Немощна съм като стрък приведен,
а комбайнът е така висок.*

(Константинова 1962: 50)

В книгите „Ида при вас“ (1961), „Светлината иде от хората“ (1964), „Не си отивай, ден!“ (1965) поетесата Лиляна Стефанова художествено пресъздава отношение към човека, което възвеличава обикновените хора, защитава естетическата ценност на делничната им проза, възвежда ги до еталон. Същото се отнася и до образа на жената в тези стихове. В някои от тях схемите на идеологическия изказ са дразнещо открити като в „Неподкупност“, „Скорост“, „Сънувайте звезди“, „Желание“, „Балада за ръката на комуниста“:

*Размахали бяло байраче от прах,
сноват бригадири, летят куриери,
инструктори с бърза поръчка фучат,
а житната шир от уплаха трепери
простряна встрани от извития път*

(„Скорост“)

*Студентките се вдигаха в съня си.
Размахваха ръце. И аз след тях
окопи риех с вкочанени пръсти
и под шрапнели дъждове пълзях.*

(„Сънувайте звезди“)

*Да крачи революцията страстно
от континент на континент.
да бди
зовът от Конго
и зовът на Кастро
да бъдат зов от моите гърди*

(„Желание“)

Много по-различна интонация се появява там, където светът на истина е станал част от лирическото съзнание на героинята („Умира човек, когото не си обичал, / който не те е обичал./ А как обеднява

света изведнъж“, „Закъснял размисъл“), както и там, където се появява истинско любовно чувство като в стихотворенията „Претворение“ и „На майка ми“, „Прасков цвят“, „Грозният мъж“ и др. Жената в тази лирика не понася компромиси и не се страхува да каже сбогом:

Не ме мъчи. Не идвай в мойта памет.

Не обещавай дъжд на знойна степ.

Когато всички пътища ме маят –

да няма път към теб.

Да няма път към теб.

(„Не идвай“)

* * *

Калина Ковачева дебютира в лириката в средата на 60-те години на миналия век и появата на стиховете ѝ в периодичния печат е посрещната с надеждата, че се е появило име, за което ще се говори и за-напред. Първата ѝ стихосбирка „Трябва да те има“ (1970) поражда рядко единодушни и доброжелателни отзиви. Стихотворения като „Болката“, „Жена“, „Мое сестриче трепетликово“, „Трябва да те има нейде на земята“, „Един камък крайпътен“ чертаят образа на лирическата героиня като жена, за която любовта е основна тема и мотив.

Едно от важните питання в стихотворенията от този период е как се опощяват чувствата, защо се настанява лицемерието в интимните отношения, как лъжата и съкровено то могат да съществуват. Модерният поглед към женската тема откриваме в контекста на отношенията мъж – жена, където нерядко водеща е жената, натоварена с повече отговорности, немислим вариант в поезията на предходни поколения поетеси.

Този бегъл преглед на някои теми и мотиви в лирически текстове на поетеси, писали и публикували своите творби паралелно на априлци, не претендира за обхватност на изводите. Открояват се обаче някои характерни моменти:

– В много от творбите на споменатите поетеси от периода на 60-те години образът на жената остава свързан със сетивното, емоционалното и ирационалното дори когато чрез една радикална патетика тя се бори за свое пространство и право на мнение, а светът е възприеман основно през законите на природното. Все пак, възпявайки любовта като естество, като самоизява, тази лирика се противопоставя на социалните схеми по онова време.

– В духа на клишираните представи образът на жената в тази лирика често подкрепя героичния модел на „новия“ герой на епохата: не само той е делничен и героичен едновременно, но и тя е действена, борбена, осмелява се да скъса с фалша и е безкомпромисна в чувствата си; тя е смела бомбаджийка, „храбра гимназистка от Хавана“, дръзко космическо момиче и едновременно с това нежна и всеотдайна майка: един модел, близък до еталонното („Първата“, „Зовът на копита“ на Л. Стефанова, в „Планината на силните“ на Н. Кехлибарева, в „Кладенец на птиците“ на С. Пенчева и др). За лирическата героиня в духа на официозната митопоетизация именно април е месецът на обновлението („Моят април“ Л. Стефанова).

– На лириката, писана от жени през 60-те, не е чужда метафоричната линия на гротесковото развенчаване на изкривяванията на времето – момент, който най-ярко присъства може би в поезията на Блага Димитрова („Обратно време“), но и на Невена Стефанова, Станка Пенчева и др.

– Лирическата героиня не е затворена в сферата на домашното, макар да вари сладко и да гледа света най-често през крехките телца на децата си: гласът ѝ не просто звучи сред социума, а и го интериоризира. Тя има самочувствието на творец, открита е към хората и е готова да посрещне предизвикателствата на времето. Тенденцията към открита интимност и нравствено осмисляне на обществените проблеми е характерна за „женската“ лирика.

– Женското присъствие се осмисля като внасящо багреност, свежест и красота в делника. Природата за лирическата героиня е етически коректив на човешките отношения, в които може да има лъжа и заблуди, докато присъствието на природата в стиховете пречиства и зарежда човека не само с нови сили, но и с непосредственост („Успокоение търсех/ в зелената катедрала на природата“ – Невена Стефанова, „За високата цел“).

– Лирическата героиня слива съществуването си с живота на Родината и декларира, че диша чрез нея, подкрепяйки по този начин своята значимост (Лиляна Стефанова – „Път“, Надя Кехлибарева и др.), бележи я на картата на сърцето си (Богдана Зидарова, „Северен град“), очертава я като „най-святото“, за което се мълчи („Най-святото“, Станка Пенчева).

В тази пъстра плетеница схематизираните сюжети на идеологическото говорене се очертават ясно, но се чувстват и пропукване на вярата в идеологиите и кумирите, новите разочарования и страхове, които носи времето, но и новите естетически хоризонти. Не са малко

творбите, които очевидно изпреварват общия поток на литературата като вкусове и поетически изказ, който я освежава и прави много по-пъстра (показателно обобщителни са заглавия като „Бунтът на боите“ например на Блага Димитрова), жизнена и условна, а акцентите трайно се преместват към личностната уникалност, към борбата за запазване на своята идентичност от заплашващите я унифициращи тенденции.

ЛИТЕРАТУРА

- Алипиева 2004:** Алипиева, Антоанета. *Българската поезия от 60-те години на XX век. На повърхността. Под повърхността*. Велико Търново: „Слово“, 2004; http://liternet.bg/publish/aalipieva/poezia_60/literaturata.htm (09.10.2012).
- Алипиева 2011:** Алипиева, Антоанета. *Поезията през 60-те и 70-те години на XX век. Фигури и контексти*. // Електронно списание LiterNet, 10.10.2011, № 10 (143) <http://liternet.bg/publish/aalipieva/poezia_60/index.html> (09.10.2012).
- Боздуганов 1966:** Боздуганов, Никола. Трезвостта на Шехаразада. // *Септември*. С., 1966, кн. 10 – 12.
- Боздуганов 1969:** Боздуганов, Никола. Егоцентризъм и поезия. // *Пламяк*. С., 1969, 13 (10).
- Георгиев 1969:** Георгиев, Любен. Ваня Петкова. // Георгиев, Любен. *Млади поети*. С.: „Народна младеж“, 1969.
- Даскалова 1964:** Даскалова, Лиана. *Тракийка*. С.: „Народна култура“, 1964.
- Кехлибарева 1960:** Кехлибарева, Надя. *Моето море*. С.: „Народна младеж“, 1960.
- Кехлибарева 1965:** Кехлибарева, Надя. *Планината на силните*. С.: „Български писател“, 1965.
- Кирова 2002:** Кирова, М. *Бедата на „матриарха“: жените и канонът в литературата*. С.: 2002. // <<http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=-109&WorkID=5591&Level=3>> (22. 06.2013);
- Кирова 2009:** Кирова, М. *Неслученият канон: Български писателки от Възраждането до Втората световна война*. С.: „Алтера“, 2009.
- Константинова 1962:** Константинова, Кинка. *Гората*. С.: „Български писател“, 1962.
- Миланов 1963:** Миланов, Ал. *Във водовъртежа на собствения шаблон*. // *Септември*, 1963, кн. 2.
- Мутафов 1967:** Мутафов, Енчо. Привличането и сливането в една поезия. // *Пламяк*, С., кн. 10, 1967.
- Ничев 1969:** Ничев, Драган. Не новаторство – анахронизъм. // *Пулс* 7 (4), С., 1969.

Пенчева 1969: Пенчева, Станка. Признание. Материнство. // *Пламяк*. С., 1969, кн. 18.

Сапарев 1972: Сапарев, Огнян. Бяло и черно. // *Септември*. С., 1972, 10.

Свиленов 1981: Свиленов, А. [Беседа с Марко Ганчев]. // Свиленов, А. *Априлски кръгозори*. Беседи на Атанас Свиленов с български писатели. С., 1981.

Стефанова 1983: Стефанова, Невена. *Поезия*, т. 1. С.: „Български писател“, 1983.

Янчев 1966: Янчев Тодор. Планината на силните. // *Септември*, 1966, кн. 4.

**КАК КРИСТОФЪР РОБИН СТАНА БЕБО ЧЕРВЕНУШКО:
БЪЛГАРСКАТА РЕЦЕПЦИЯ НА МЕЧО ПУХ**

Мария Пипева
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

**HOW CHRISTOPHER ROBIN BECAME BEBO CHERVENUSHKO:
BULGARIAN RECEPTION OF WINNIE THE POOH**

Maria Pipeva
St. Kliment Ohridski University of Sofia

The paper discusses the two Bulgarian translations of A. A. Milne's *Pooh* books within their socio-cultural context and in the light of polysystem theory. The 1945 translation was deliberately domesticated and affiliated to the dominant models of Bulgarian children's literature. As a result, wordplay was downgraded and the child addressee – foregrounded. The 2001 translation is distinguished by a much higher degree of adequacy to the source norms. Through its linguistic creativity and the recourse to informal vocabulary, it targets a teenage or adult audience. At present both texts are functional in the target culture and their coexistence is a sign of its impulse towards renewal as well as of cultural continuity.

Key words: A. A. Milne, children's literature, translation norms, polysystem theory of translation

Вече от десетилетия Мечо Пух е неотменна част от българския език и всекидневно общуване. Мъдростите на Мечето с Много Малко Ум са ни винаги подръка и вършат отлична работа, също като неговото Полезно Гърненце: ходим си на гости с приятната мисъл, че „компания значи Похапване“, предупреждаваме се, че „с пчелите никога нищо не се знае“, потегляме на „Екседиция“, децата играят на Пухопръчки, политиците се позовават на „принципа на Мечо Пух: колкото повече, толкова повече“. Когато ги изричаме обаче, надали се замисляме, че думите принадлежат колкото на Милновия Пух, толкова и на неговия преводач. За днешния читател Вера Славова, пренесла в българската културна среда една от емблематичните английски творби за

деца, е само име. Сведения за нея не се намират в официалните издания, посветени на българската литература, оригинална и преводна¹.

И така, коя е Вера Славова? Родена в София през 1908 г. в възможно и високообразовано семейство, тя завършва Американския колеж в Самоков и след това учи английска филология в Софийския университет, но не се дипломира. През 1936 г. Славова завършва с първия випуск школата за детски учителки, създадена от сестрата на Гео Милев, Пенка Касабова, и цялата ѝ кариера преминава като учителка в детска градина, предимно в работа с най-малката възрастова група. През 1942 г. превежда *Мечо Пух* (издаден през декември 1945 г.), след повече от три десетилетия – *Къщичката в къта на Пух*, а до края на живота си през 2003 г. – само един-два сборника с английски и американски народни приказки.

Вера Славова не е имала самочувствието и амбицията на професионален преводач. Според спомените на семейството ѝ малкото преводи след *Мечо Пух* са били поемани с опасения и колебания въпреки неговия успех. За съпруга ѝ Слав Славов, специалист по театрален декор и кинодеец, илюстрирането на първото издание на книжката също си остава единствена изява на това поприще. Славов оставя своята следа в книгата и по друг, официално неупоменат начин: без сам да знае английски, той става съавтор на повечето от българските версии на стихчетата в нея. С други думи, *Мечо Пух* се ражда на български не само по семейному – което преповтаря оригиналната му поява – но и някак по любителски. Причината за това необичайно издателско решение посочва самата Славова в едно свое интервю: преводът ѝ бил възложен, „след като всички преводачи от английски отказали. Намерили я много трудна, пълна с игрословици и по особеному детска“, докато „моята специалност и практика на учителка в детска градина ми позволи да преодоля някои своеобразни сложности в структурата на детското мислене“ (Славова 1979: 4). Нещо повече, поради политическата конюнктура в страната изрично изискване е било старателно да се прикрие английският произход на книгата. Така Мечето Пух заживява „сам-само в една гора под името Александров“, Кристофър Робин се превръща в Бебо Червенушко, Ййори – в Марко, дядото на Прасчо се казва „Пазете Гор“ – съкратено от Пазете Григор, а в злополучното приключение с отвличането на бебето Ру неузнаваемият след изкъпването си Прасчо получава името Пенчо Шишков. За по-българяването донякъде допринасят и илюстрациите, макар и нарисувани в стил, близък до оригиналния. На тях Бебо Червенушко е най-

¹ Биографичните данни за Вера Славова са почерпани от разговори с нейната дъщеря Мира Славова през 2005 и 2007 г.

обикновено нашенско момченце: облеклото и прическата му доста се различават от умиляващо спретнатия вид на Кристофър Робин, детето от средната класа, в рисунките на Ърнест Шепард. Любопитно отклонение от оригинала е и „визитката“, вмъкната в самото начало на Първа глава, на която пише: „Мечо Пух. София“, както и дребното, но красноречиво преправяне и на текста, и на илюстрацията в края на същата глава: „Ще дойдеш ли при мен, докато се къпя?“ е станало „Ще дойдеш ли при мен, докато заспя?“. Така натурализацията върви не само по линия на собствените имена, но и на някои социо-културни и битови реалии.

В самия превод действително проличава умение за отъждествяване с детското светоусещане и език. Умело са използвани умалителни форми, новоизковани думи, звукоподражания. С добър усет е пресъздадена речевата характеристика на героите: „възрастният“ език на Бухала, Ийори и Зайо, словотворчеството на Пух, невротичните изблици на Прасчо. Находчиво са предадени и много от игрословиците. Ето няколко примера. (Тук и в следващите примери е запазена оригиналната пунктуация на първото българско издание.)

„The thing to do is as follows.
First, Issue a Reward. Then—“

„Just a moment,“ said Pooh, holding up his paw. „What do we do to this – what you were saying? You sneezed just as you were going to tell me.“ (58)

– Онова, което трябва да направим е следното: първо, да напишем един афишш. После...

– Първо да напишем един... тук ти кихна и аз не можах да чуя какво е то. (47)

„Help, help!“ cried Piglet, „a Heffalump, a Horrible Heffalump!“ and he scampered off as hard as he could, still crying out, „Help, help, a Herrible Hoffalump! Hoff, Hoff, a Hellible Horralump! Holl, Holl, a Hoffable Hellerump!“ (73)

– Помощ! Помооо...щ! – изквича Прасчо. – Слон! Ужасен Слон!!! И той хукна назад колкото му държаха краката, като продължаваше да квичи:

– Помощ! Помооо... ощ!! Служасен Мон!!!

– ...мощ! ...мощ!... Жасен Муслон!!!

– ...ощ! ... ощ!! Мослен Ужасон!!! (69)

„It's just the place,“ he explained, „for an Ambush.“

– Тъкмо място – обясни той – за засада!

„What sort of bush?“ whispered Pooh – Какво е засадено? – пошепна to Piglet. „A gorse-bush?“ (117) Пух на Прасчо. – Да не би да е хвойна? (123)

Сам по себе си преводът на Славова е жизнеспособен и пълноценен. Когато се чете в паралел с оригинала обаче, в него изпъкват и някои съществени несъответствия. На доста места текстът е съкратен и опростен, като от това страда комичният ефект, например:

- ... Бухале, можеш ли да го вземеш на гърба си?
- Не вярвам! – каза Бухалът, след тъжна размисъл, – съмнително е дали мускулите, които... (149); в оригинала – „the necessary dorsal muscles“ (138)

В следното изречение пък са се изгубили както детайлите от пейзажа, така и иконичният синтаксис, който възпроизвежда трудния път на мечето:

Through copse and spinney marched Bear; down open slopes of gorse and heather, over rocky beds of streams, up steep banks of sandstone into the heather again; and so at last, tired and hungry, to the Hundred Acre Wood. (55) После то се спусна надолу по стръмния бряг на реката, пак се изкатери нагоре и най-последно, уморено и гладно, стигна до Голямата Гора. (45)

Някъде са изрязани буквалните повторения, така характерни за езика на Пух:

„I just said to myself coming along: ‘I wonder if Christopher Robin has such a thing as a balloon about him?’ I just said it to myself, thinking of balloons, and wondering.“ (22) Тъкмо си разсъждавах, дали се намира балонче у Бебо Червенушко или не, защото се бях замислил за балони. (9)

Избледняла е и една важна страна от стила на Милн – самостоятелният живот и загадъчните значения, които се придават на служебните думи в езика – определителен член, местоимения, съюзи:

„He’s Winnie-the-Pooh. Don’t you know what ‘*ther*’ means?“ (15) Той е Мечо Пух! Не разбираш ли какво значи това? (2)

„It’s a very funny thing,“ said Bear, „but there seem to be two animals now. This – whatever-it-was – has been joined by another – whatever-it-is – and the two of them are now proceeding in company.“ (46) – Смешна работа! – каза Мечето – виждам сега следи на две животни: тези тук на първото, а тези там на друго; тръгнаха са заедно като другари. (34)

„And how are you?“ said Winnie-the-Pooh. ... – А ти, как си? – го попита Пух. ...
 „Not very how,“ [Eeyore] said. „I don’t seem to have felt at all how for a long time.“ (53) – Как ли съм? – каза той – отдавна не знам как съм! (42)

„And if anyone knows anything about anything,“ said Bear to himself, „it’s Owl who knows something about something...“ (55) Ако някой знае нещо за нещата – си казваше Мечето – то това е Бухалът! (45)

Детското усвояване и „присвояване“ на езика – а то само по себе си е сюжет, който върви плътно редом с приказния – невинаги е намерило сполучливо решение. Фантасмагоричните „Враждебни Животни“ *Heffalump* и *Woozle* са си най-обикновени Слон и Невестулка; нашенският Бухал умее да изписва името си съвсем правилно, докато английският – само донякъде (WOL). Няма я духовитата игра с границите на думите – и с вечните Прасчови страхове – и в следния епизод:

„Oh, Piglet,“ said Pooh excitedly, „we’re going on an Expedition, all of us, with things to eat. To discover something.“ – О, Прасчо – каза възбудено Пух – отиваме всички на Експедиция с неща за ядене, за да открием нещо!

„To discover what?“ said Piglet anxiously. ... Nothing fierce?“ – Какво да открием? – жадно попита Прасчо. ... Да не е нещо страшно?

„Christopher Robin didn’t say anything about fierce. He just said it had an ‘x’.“ – Бебо Червенушко не спомена за страшно. Каза, че имало едно „Пе“ по средата.

„It isn’t their necks I mind,“ said Piglet earnestly. „It’s their teeth.“ (113) – Аз се боя само от зъбите им. (119)

Тук буквалният превод проваля един от най-забавните моменти в книгата. Накърнената логическа връзка между двете последни реплики води до неволен нонсенс.

Като цяло, надделява склонността към нормализация на закачливите Милнови каламбури. Мечето просто „се оплаква“ в песничката си („he sang a Complaining Song“); след като се е претъпкало с мед, гласът му звучи „дрезгаво“ („a rather sticky voice“); заклещено в Зайовата дупка и подложено на диета, то моли да му четат „весела ободряваща книга“ („a Sustaining Book“).

Всички тези особености далеч не са въпрос единствено на лични предпочитания и умения. Ако преводът се разглежда не само от тясноезикова гледна точка и по отношение на еквивалентността си с оригинала, а от перспективата на приемащата култура (както правят теориите за полисистемата и преводознанието), то на преден план излиза въпросът за преводните норми – на онзи комплекс от междуличностни фактори и социо-културни ограничения, които преобразуват „идеите и ценностите на определени социални групи в конкретни работни инструкции“ (Тури 1980: 51 – 63). Водещият теоретик в тази школа Гидеон Тури определя три вида норми. Предварителните ръководят избора на текст и цялостната преводаческа стратегия. Началните определят насочеността на превода към вярност спрямо нормите на оригиналния текст, т.е. „адекватност“, или към езиковите и литературните норми на целевата култура, т.е. „приемливост“, като крайният резултат винаги е някакъв компромис между двете. Оперативните норми са конкретните решения в процеса на превода. Ценностите и приоритетите, определящи преводните норми, са комплексни – не само езикови и естетически, свързани със състоянието на приемащата литература и преводните ѝ традиции, но и политически, икономически, идеологически.

Политическите причини за натурализацията на първия *Мечо Пух* вече бяха споменати. Що се отнася до предварителните норми, решението да се преведе творбата на Милн несъмнено е било повлияно от престижа ѝ в англо-американската културна среда: публикувана през октомври 1926 г. едновременно в Лондон и Ню Йорк, тя се радва на мигновен и шумен успех и бързо придобива международна слава. Ведно с амбицията да се „усвои“ такъв шедьовър навярно е повлиял и икономическият фактор: в статията си от 1939 г. „Литературата за деца“ Георги Цанев отбелязва, че „детската литература стана най-доходно занятие“ (Янев 1987: 78). Но за да се разберат по-добре началните и оперативните норми, залегнали в превода на Славова, е

нужно да се очертаят накратко водещите тенденции в българската детска литература по онова време². Периодът между двете световни войни е нейният „златен век“, в който прозата за деца постига своята художествена автономност. Налице е небивала продуктивност, най-изтъкнатите български белетристи пишат и за деца, оформят се белетристичните жанрове, повествованието се освобождава от натрапчивия дидактизъм и идейната декларативност и все повече се доближава до гледната точка на самото дете. Но въпреки многообразието от теми, жанрове и стилове все пак доминира реалистичното изображение, а и при най-сладкодумните ни разказвачи езикът, с цялата си пластичност и лиричност или пък жизнерадостен хумор, е преди всичко средство за придвижване на сюжетното действие. Игровият момент е заложен в забавното или фантастичното приключение, във веселата случка или пакостта, но не е игра с езика. В българската литература липсва традицията на нонсенса, така продуктивна в английската литература, където езикът се превръща в самостоятелно действащо лице. Нещо повече, в този период детската литература в България е обект на засилено внимание от страна на държавата. Законът за детската литература от 1920 г. и Законът за детската и младежката книжнина от 1942 г. поставят книгоиздаването за деца под върховния надзор на Министерството на народното просвещение и го превръщат в основен инструмент на нравственото, идеологическото и естетическото възпитание. Изрично се споменава и езиковото възпитание: забранява се издаването на „оригинални или преводни книги... с неиздържан език и правопис“ (Закон за детската и младежката книжнина, 2 януари 1942 г., чл. 3, в: Стефанов, съст. 2000: 432 – 433). Основен образователен приоритет е усвояването на богат и правилен български език. Следователно преобладаващата стилистична норма и в оригиналната, и в преводната книжнина за деца е тази на високия литературен стил.

Нищо чудно, че всички утвърдени преводачи „отказали“ да се заемат с книжката за Мечо Пух, защото я „намерили много трудна“. В българската детска литература по онова време просто липсва образец на подобна творба; в областта на превода пионерска пътечка през тази девствена територия проправя Лазар Голдман през 1933 г. с *Алиса в страната на чудесата*. Както пише Зохар Шавит, „ако моделът на оригиналния текст не съществува в системата-цел, текстът се преправя чрез изключване на [несъответстващите] елементи, за да се приго-

² Тук се опирам на пионерската студия на Симеон Янев *Българска детскоюношеска проза*.

ди към модела, който го приобщава към приемащата литература“ (Шавит 1981: 172). Такива утвърдени модели са например приказките за животни и разказите за весели приключения. Приспособяването към тях изнася на преден план нравственото послание и хумора на ситуациите и тушира езиковата игра. А именно тази игра е основният аспект на книгите за Мечо Пух, който ги прави според класификацията на Барбара Уол произведения с „двоен адресат“: в тях разказвачът „преднамерено експлоатира незнанието на детето като имплицирани читател и се стреми да забавлява възрастния имплицирани читател, правейки си шеги, които са смешни най-вече защото децата не ги разбират“ (Уол 1991: 35). В *Мечо Пух* много от шегите и каламбурите са дяволито намигане към възрастния читател иззад гърба на неизкушеното дете. Показателна за тази двойна ориентация е рецепцията на Милн в англоезичния свят. През 1926 г. американското списание *Таун енд кънтри* превъзнася неговия „възхитителен нонсенс“ и отбелязва надигането на вълна от „Милномания“, а един от издателите му си спомня: „Възрастните първи го заобичаха.... Всеки интелектуалец знаеше книгите наизуст. Навярно е минало най-малко година и половина, преди да попаднат в детски ръце“ (Туейт 1990: 313, 318).

В България обаче книгата идва необременена от „товара“ на възприемането ѝ в изходната културна среда. Както споделя Вера Славова, у нас никой не бил чувал за този автор, а и тя самата умишлено избегнала да прави каквито и да е справки за него и просто се оставила да я увлече неподправеният „детински чар“ на книгата (Славова 1979: 4). Текстът започва българското си битие предварително класифициран като чисто детски и това спомага за придвижването му по-близо до полюса на приемливостта, отколкото до този на верността към оригинала. По-късните редакции отразяват постепенната промяна в преводните норми по посока към адекватността. В изданието от 1963 г. основната промяна е възстановяването на английските имена и реалии, но третото издание от 1978 г., където за първи път излиза *Къщичката в къта на Пух*, се отличава със засилено внимание към игрите на думи и езиковия хумор. И все пак, като цяло възрастният адресат остава на позаден план; някои от най-сложните и остроумни каламбури така и не намират подобаващ израз.

И тук се натъкваме на един привиден парадокс: въпреки подсилената „детскост“ на превода рецепцията му преповтаря оригиналната. Трудно е да се съди как децата са приели книгата, но тя предизвиква незабавен фурор сред възрастните, особено студентите и интелектуалците – точно както в Англия и САЩ. Според свидетелствата

на преводачката тя бързо се превръща в настолна книга на софийския яхтклуб. След излизането на второто издание през 1963 г. студентите са дотолкова заразени от „Пухоманията“, че почти забравят за академичните си задължения (Славова 1979: 5). В най-голямата аудитория на Софийския университет, претъпкана докрай, се провежда литературно четене, а самата Вера Славова се превръща в знаменитост. Този ентусиазиран прием е признак на глад за подобни четива, които, размивайки ясните възрастови разделения в литературата, легитимират порива към играта у възрастния. Според теорията на Евен-Зохар, „ако формата на чуждия текст е прекалено радикална и непозната, преведеният текст рискува да не влезе в литературната система на приемащата култура; но все пак, ако новият текст „победи“, той функционира като първична литература“; тогава кодовете на оригиналната литература и тези на преводната литература в приемащата култура взаимно се „обогатяват““ (Генцлер 1999: 171). В един период на засилена политизация на културния живот и на сковаваща сериозност книга като *Мечо Пух* се превръща в повод за бягство от действителността и в отдушник на потиснати, смъртно опозиционни енергии. Тя идва да запълни една празнина в българската литературна система, която едва от средата на 60-те години нататък започва да изгражда своя традиция на възрастова амбивалентност и езикова клоунада. За много от българите пък, чието детство преминава през 60-те и 70-те години, *Мечо Пух* вече става и настолна *детска* книга. Преводът на Славова е истински културен феномен.

Повече от половин век това е единственият български *Мечо Пух* – до 2001 г., когато излиза новият превод на Светлана Комогорова и Силвия Вълкова. Деветдесетте години на двайсети век са период на активно преосмисляне на преводното наследство в детската литература. Поради ред фактори (промяната в преводните норми в посока към по-голяма адекватност, засилената критичност към по-ранните преводи поради масовото разпространение на английския език у нас и достъпността на оригиналите, икономическия интерес) много български преводачи дават нови прочити на английските класици за деца. Някои от тях са съмнителна придобивка за културата ни, но преводът на Комогорова и Вълкова е безспорна сполука. Отличителният му белег е волното словотворчество, което на места граничи със съавторство, напр. „that sort of day“ – „забравански ден“; „[the Heffalump was] just jumping along“ – Слонбалонът „слонеше“. В сравнение с тенденцията към нормализация в предишния превод тук се откроява именно езиковата игра (вж. Приложение 1).

Новият *Мечо Пух* демонстрира значително по-голяма свобода спрямо ограниченията, традиционно налагани на подсистемата на детската литература. Преводачките вече не се придържат към хомогенен книжовен стил, а свободно се движат между различни регистри. Изпъква засилената разговорност, на места клоняща дори към жаргон, а нерядко се срещат и турцизми: „номерът е да преметнем тия пчели“, „тия пчели не са в ред“, „по дяволите“, „гадно ми е“, „на никой не му пука“, „не ме юркайте“, „все е тая“, „майтап да става“, „отиде зян“, „тайфа“, „тъпотия“, „акъл“, „цинцар“.

Изобилието от новоизковани думи, така типични за езика на децата, сякаш подчертава детския адресат. От друга страна обаче – жаргонната лексика, която често е в говора на самия Пух, внася други нюанси в образа му. Той звучи някак по-наперено, по тийнейджърски. Това, заедно с преднамерения избор на някои по-сложни изрази, открито флиртува с един вече пораснал читател. Подобни стратегии Комогорова и Вълкова са използвали и в своите преводи на двете книги за Алиса от края на 90-те години; те са част от творческия им натюрел – афинитета им към нестандартното и игровото. Новата версия на *Мечо Пух* целенасочено го „придърпва“ към една алтернативна, бунтарска младежка субкултура – нещо, което при Славова се случва по-скоро като страничен ефект. Но за разлика от 50-те и 60-те години, на днешните български тийнейджъри далеч не им липсват икони на неортодоксалността и разкрепостената фантазия. За феновете на Тери Пратчет, Дъглас Адамс, Толкин и лавинообразно разрастващата се фентъзи култура (в книжен и електронен вид) *Мечо Пух*, въпреки осъвременения си образ, навярно звучи прекалено хрисим и „детински“. При по-малките деца е силна конкуренцията с такива сурогати като филмчетата на „Уолт Дисни“ и лъскавите книжки по тях, които, отдавна изчерпали оригиналния сюжет, продължават да произвеждат нови и нови истории, тривиализирани и загубили духа на Милновия Пух.

Читателските реакции спрямо новия превод варират от възторжени до открито враждебни. Засега сякаш надделява консерватизмът: за по-старите поколения текстът на Славова си остава единственият и ненадминат български „Пух“, независимо от недостатъците си (а те са видими предимно за малцината, които го сравняват с оригинала). Немалка роля играе и по-силното присъствие на първия превод на книжния пазар, в многобройни преиздания на няколко издателства. Не е без значение и присъствието му в читанките за началното училище, в интернет пространството, както и в театралните и куклените постановки.

И така, на текста на Комогорова и Вълкова се пада нелеката съдба да си съперничи с един вече „канонизиран“ и много жизнен превод, който надали скоро ще се превърне в история, пък и не го заслужава. Но и двата превода са солидни факти, фокусирали важни за времето си културни тенденции, и може би е най-добре да гледаме на паралелното им съществуване не като конкуренция, а като здравословно съжителство, което свидетелства и за стремеж към обновление, и за приемственост между поколенията.

ЛИТЕРАТУРА

- Генцлер 1999:** Генцлер, Е. *Съвременни теории за превода*. Прев. от англ. А. Кършева-Станимирова. Велико Търново: ПИК, 1999.
- Милн 1945:** Милн, А. А. *Мечето Пух*. Прев. от англ. В. Славова. София: „Хр. Г. Данов“, 1945.
- Милн 1963:** Милн, А. А. *Мечо Пух*. Прев. от англ. В. Славова. София: „Народна младеж“, 1963.
- Милн 1966:** Milne, A. A. *The World of Pooh*. London: Methuen, 1966.
- Милн 1978:** Милн, А. А. *Мечо Пух. Къщичката в къта на Пух*. Прев. от англ. В. Славова. София: „Отечество“, 1978; II изд. 1988; III изд. 1992.
- Милн 2001:** Милн, А. А. *Мечо Пух*. Прев. от англ. С. Комогорова, С. Вълкова. София: Книгоиздателска къща „Труд“, 2001.
- Славова 1979:** Славова, В. Спомени за Мечо Пух. // *АБВ*, № 5, 30.I.1979, 4 – 5.
- Стефанов, съст. 2000:** *Антология българска детска литература*. Съст. П. Стефанов. Велико Търново: ИПК „Св. Евтимий патриарх Търновски“, 2000.
- Туейт 1990:** Thwaite, A. A. *A. Milne: His Life*. London: Faber and Faber, 1990.
- Тури 1980:** Toury, G. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.
- Уол 1991:** Wall, B. *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction*. London: Methuen, 1991.
- Шавит 1981:** Shavit, Z. Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem. // *Poetics Today*, 1981, № 2:4, 171 – 179.
- Янев 1987:** Янев, С. *Българска детско-юношеска проза: основни насоки в развитието ѝ до 9.IX.1944 г.* София: „Отечество“, 1987.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Милн 1966	Милн 1978 (прев. В. Славова)	Милн 2001 (прев. С. Комогорова и С. Вълкова)
two Woozles and one Wizzle (48)	две Невестулки и друго животно (38)	два Поора и един Моор (29)
Inasmuch as which? (52)	Колко всъщност? (41)	Доколко колко? (32)
Honey was a much more trappy thing. (66)	Мед е много по- примамливо. (54)	Медът бил много по- капанест. (40)
haycorns (66)	жълъди (54)	жужълъди (40)
murmuring a murmur (68)	си мърмореше (57)	да си мрънка едно мрънче (41)
It's very, very funny, 'Cos I <i>know</i> I had some honey; 'Cos it had a label on, Saying HUNNY. (68)	Колко, колко смеш- но: Знам, че имах мед В гърне с надпис МЕТ. (57)	Странно, търся аз нав- ред – знам, че тука имах мед – Пишеше си на гърнет' – МЕТ. (41)
a Missage (133)	Известие (115)	Песмо (72)
to feel a little eleven o'clockish (191)	да се чувства малко като в единадесет часа (166)	да му става малко еди- найсетчасово (105)
took one large golollop (192) organised (196)	налапа цялата лъжи- ца (167) организиран (170)	и си близна една голя- ма близка (106) организиран (107)
„Bother.“ Piglet agreed that it would be rather bothering. (213)	– Неприятно! Прасчо се съгласи, че ще бъде твърде неприятно. (185)	– Уф. Прасчо се съгласи, че ще е доста уфско. (117)
And the turtle-doves are cooing, And the woods are up and doing, For the violets are blue-ing In the green. (233)	Гукат гълъби над мене. Стрелкат върхове нагоре Боровете – все зеле- ни.	И гълъбчетата гугукат, по клони пъпките се пукат и теменужките синю- кат във тревата. (127)

	Аз – бърборя! (202)	
Tigger is unbounced (256)	Укротяват Тигъра (223)	Тигър е отщръклен (139)
„H’sh!“ said Rabbit.	– Шт! – каза Зайо.	– Шшшт! – изшътка
„I am,“ said Pooh. (263)	– Тих съм! – каза Пух. (228)	Зайо.
		– Шът съм – каза Пух. (142)
„All I did was I coughed,“ said Tigger.	– Аз само се изкашлях! – каза Тигъра.	– Ама аз само кихнах – оправда се Тигър.
„He bounced,“ said Eeyore.	– Той ме блъсна! – каза Ийори.	– Блъсна ме – възрази Ийори.
„Well, I sort of boffed,“ said Tigger. (253)	– Е, беше нещо като силен смях – каза Тигъра. (222)	– Аз такава... блъгнах – рече Тигър. (138)

**ИГРАЕЩА ИСТОРИЯ, ИГРАНА ИСТОРИЯ,
ИГРА НА ИСТОРИЯ В ПОСТМОДЕРНАТА ЧЕШКА ПРОЗА¹**

Анжелина Пенчева
Югозападен университет „Неофит Рилски“, Благоевград

**A PLAYING HISTORY, A PLAYED HISTORY,
A PLAY OF HISTORY IN POSTMODERN CZECH PROSE**

Anzhelina Pencheva
Neofit Rilski South West University of Blagoevgrad

This text concerns the phenomenon of Czech readers losing their interest for the traditional historical novel after 1989 – a genre which was among the most prioritized and representative ones in the periods hitherto. In that aspect, it has been all but replaced by de-historicizing, pseudo-historicizing or quasi-historicizing variations, even by "historical fantasy", written in the spirit of postmodern poetics. One of these particular variations is scrutinized in the text – novels, whose axis is alternative history makeup. The novel "Gargling with Tar" (Klokotdehet, 2005) by famous postmodern Czech author Jáchym Topol has been selected as an example.

Key words: Czech historical novel, postmodern novel postmodern poetics, Jáchym Topol

Редица чешки и бохемистично ориентирани литературни истории и критици са забелязали отдавна факта, че от 1989 г. насам е намалял почти до нулата интересът към традиционно схващаната историческа проза – един инак неимоверно жизнен и популярен жанр на чешката литература още от 60-те години на XIX век, изкушавал дори екстремно авангардни и антимиетични творци като Владислав Ван-

¹ Настоящата публикация стана възможна с помощта на стипендия за чуждестранни бохемисти, предоставена ми за едномесечна работа към Института за чешка литература към Академията на науките на Чешката република през 2012 г. (за стипендията вж. <http://www.ucl.cas.cz/en/international-collaboration/czech-studies--grant>).

чура например. Ерик Гилк квалифицира периода след 1989 г. като време на отлив, на спад на интереса към историческата проза от страна и на автори, и на читатели. Той обяснява феномена по следния начин: „...ако преди падането на желязната завеса историята е била основна „тема за бягство“, която е позволявала на авторите да взимат отношение към съвременната обществена и политическа ситуация посредством историческа алегория или паралел“ (Гилк 2011: 27), то в едно свободно общество това не се налага. Освен това Гилк вярно отбелязва и раждането на три вида конкуренция при условията след Кадифената революция. На първо място това е феноменът на автентизиращата (autenticitní) литература, или т. нар. в чешкото литературознание его-документи – дневници, мемоари, документална проза. На второ място е бумът от поставена на нови идеологични (или неидеологични) основи модерна и адекватна историографска продукция, която обира интереса на читателите, търсещи в историческото четиво главно фактологично познание. И на трето място – конкуренцията на придобиващия все по-впечатляваща популярност жанр „историческо фентъзи“ (пак там).

Обстоятелството, че значителна част от чешката историческа проза от последното десетилетие на XX век и първото на XXI век спада към така нареченото фикционално или контрафактуално направление, е забелязано, коментирано и обяснено в редица теоретични и критически чешки разработки. Обикновено, разбира се, се акцентира, че това обстоятелство е последица от изразеното ориентиране и гравитиране на чешката следноемврийска проза към два полюса – максимална автентичност и крайна фикционалност. Много често обаче се посочва и връзката на въпросната тенденция с постмодерната поетика. Така например Добрава Молданова пише: „... Постмодерният автор без задръжки признава фикционалността на историческите разкази, не крие, че неговото намерение е по-скоро да създава варианти на действителните събития, да изследва/изпробва множество алтернативни решения, много пъти да върви срещу известните и проверени от историците факти. ...Често тук всъщност не става въпрос за исторически теми в точния смисъл на думата, а за фикция, използваща литературно фиксирани топоси на историческата проза, създаващи история изразено фиктивна, исторически ситуирана само приблизително и чрез външни знаци“ (Молданова 2007: 131).

Аналогично и Алеш Хаман обосновава върху много текстове, и то още от 70-те години на XX век, постмодерните похвати, използва-

ни в по-новите исторически чешки романи. „Развитието на историческия роман от последния половин век дава възможност нагледно да се проследи как се е променяло виждането за отношението между човека и историята от материалистично-есхатологичния марксистически концепт до постмодерния скептицизъм“, пише Хаман (Хаман 2003: 127). За него например псевдоисторическият роман на Владимир Неф „Кралиците нямат нозе“ е „настъпление на постмодернизма в чешката проза“ (пак там: 135). В най-новата историческа проза авторът вижда съществени черти на постмодерното мислене, и по-конкретно – „плуралистично интерпретиране на явленията, което ги подрежда едно до друго, без опит да ги оцени, респективно да ги йерархизира... размитост на ценностите, безразличие“ (пак там: 148). „Толерантният подход на плуралистичното мислене обаче понякога придобива характера на удобен еkleктизъм и де(кон)структивен критицизъм без граници“, предупреждава авторът и добавя: „В областта на историята постмодернизмът в неприемането и отпора си срещу всякакво тотализиране, всякаква униформеност, клони към отричане на традицията... Действителността, историята, традициите се менят в (безкрайна) игра на значещи препратки, открита за произволни подходи и тълкувания“ (пак там: 137). Хаман цитира и класификацията на Петър Зима, според която в постмодерната романова продукция съществуват четири основни модела: 1. Текстът като радикален речеви експеримент, който се предлага на читателя като контингентен и партикуларен конструктор с игрово критична насоченост 2. Четивен, неореалистичен, неоромантически или неомодернистичен текст с конвенционални разказвачески образци (но все пак иронично денонсиращ псевдореферентността на своя фиктивен свят) 3. Идеологическо-утопичен текст на новите (напр. феминистични, екологични) направления. 4. Текст на деструктивния субверсивен бунт (пак там: 148). Като обща черта за тези видно доста различаващи се помежду си типове Алеш Хаман изтъква тяхната антимииметичност, „радостта от текста“, артистичния характер и псевдоисторичността.

В края на това кратко теоретично въстъпление искам да припомня и някои заключения на Р. Божанкова, която се занимава само с „руския постмодерен текст“, но се оказва, че немалко от описваните и коментирани от нея явления се отнасят и до реализациите на постмодернизма в останалите посттоталитарни литератури. Божанкова отделя специално внимание на постмодерните начини на разказването за историята. Тя цитира руски теоретици, според които модернизмът и постмо-

дернизъмът се различават главно по отношението си към историята. Докато модернизъмът е *анти*историчен, той воюва с историята, погълнат е от търсене на извънисторически, извънвремеви форми, то постмодернизъмът е *а*историчен, исторически индиферентен, пред „историята“ дава предимство на „историите“, историческите форми имат в оптика-та му една и съща стойност на архивни единици. Според Божанкова постмодернизъмът редуцира историята до текст, може да се говори за текстовост на историята, което в крайна сметка означава, че нашите познания за историята са задължително ненадеждни, повлияни от „реторичните умения и манипулативните цели на онези, които са писали историята досега...“. За нас е важен крайният извод, а именно, че „тази иманентна субективност, контекстуална детерминираност на историческия текст доказва правото на съществуване на различно познание на историята, тоест правото на съществуване на понятия като *ало*история, *алти*история, респективно – *алти*историческа проза. „Не е задължително (за постмодерните автори, бел. моя, А. П.), казва Божанкова, миналото да бъде реконструирана реалност, то може да бъде (и) конструирана, новосъздадена реалност“ (Божанкова 2001: 95 – 96).

Именно „*алти*историята“ (наричана още виртуална история) като предмет на постмодерната чешка проза ще бъде в центъра на този доклад. В други свои работи съм разгледала по-обстойно например начините и средствата за контрафактуализиране на историята в постмодерната художествена проза, проблема за паметта и историята и т. н. Тук тези наблюдения ще бъдат допълнени с анализ на някои презентации на *алти*историчното чешко писане.

*Алти*историчността през последните години намери много интересни осъществявания в Чехия, впрочем не само в сферата на художествените текстове. Голям отзвук, включително остро полемичен, имаше например есеистичната книга „*Co kdyby to dopadlo jinak? Křížovatky českých dějin*“ (А ако всичко се бе случило иначе? Кръстопътищата на чешката история), 2007 г., с ефектна корица, върху която са изписани ключовите години 1620, 1918, 1938, 1948, 1968, 1989. Книгата е дело на едни от най-сериозните и крупни съвременни чешки историци и независимо че един от тях възкликва на страниците на самата книга „В историята няма никакво *ако!*“, появата ѝ точно във времето на постмодернизма, пък бил и самият чешки постмодернизъм твърде непоследователен и спорен, е повече от симптоматична. На

голяма популярност се радва и преведената наскоро на чешки книга „Виртуална история“ на скандалния историк Нийл Фъргюсън.

На въпроса „какво би станало, ако...“ в чешката история са търсили отговор високи авторитети като например Милан Кундера в „Непосилната лекота на битието“ (да отбележим, че макар също да е причисляван към постмодернистите, Кундера заключава трезво и безапелационно: „Историята на чехите няма да се повтори, нито пък историята на Европа. Историята на чехите и историята на Европа са две скици, надраскани от съдбовната неопитност на човечеството.“). В същата посока разсъждават и ярки автори, изявили се като такива едва след 1989 г., като Милош Урбан, който в „Седмоцърквие“ подхвърля провокативната теза, че за чехите е щяло да бъде по-добре, ако Ян Хус си е гледал теологията, не е бунил народа, а е изчакал кротко подписването на т. нар. компактати, т. е. споразуменията между Църковния събор в Базел и чешката шляхта, до които така или иначе е щяло да се стигне, без да се налага „религиозният фундаменталист“ Хус да изгори на кладата, а страната му да бъде хвърлена в продължителна и кръвопролитна братоубийствена война.

Въпросът за световите на контрафактуалната история вълнуват и немалко (дори като че ли все повече) съвременни литературни теоретици. Чешкото издателство „Академия“ издава престижната поредица „Възможни светове“ („Možné světy“). Ондржей Сладек обобщава в студията си „За историографията и фикцията: събитие, разказване и алтернативна история“ (2007), че „според много критици контрафактуалните сценарии са само неангажиращи и безполезни игрички, „parlorgame“; но в същото време Сладек отбелязва, че според други авторитети и най-сериозната историография не борави винаги и дори не предимно с точно удостоверени факти и всестранно документирани събития, така че малко или много също надгражда фактите и събитията с предположения и модели.

Нека отбележим още нещо важно, а именно, че за чешката постмодерна проза със сюжети от близката или далечната история има нещо много характерно и важно, което в немалка степен проблематизира съотнасянето на доста от въпросните най-нови творби към постмодернизма. Това е отсъствието на постмодерна безучастност към изобразяваното минало. Напротив, то е проживявано в текста мъчително, болезнено, фаталистично. Фрагментите от миналото не са нито за авторите, нито за персонажите занимателни картинки, елементи от детски конструктор, а източник на раздиращи вътрешни кризи и катарзиси.

При това синдромът действа не само при жертвите и свидетелите, а и при потомците им, по силата на генетична или колективна памет. Колкото и да деконструираме, травестираме или релативизираме историческите събития и факти, не можем да изличим, да отменим историята, да я забравим. Реалната история наднича, стърчи, ранява и иззад, изпод най-причудливата и игрова контрафактуална конструкция. В този смисъл постсоциалистическият постмодернизъм се явява изразено нетипичен, вътрешно противоречив, какъвто впрочем е бил някога и славянският романтизъм. Би могло да се твърди, че що се отнася до текстовете, в чийто център стоят минали исторически събития, постсоциалистическият, респективно чешкият постмодернизъм е постмодерен само с формалните и изразните си характеристики (вж. повече по този въпрос в Пенчева 2007, Пенчева 2009).

Като пример за проза, конструирана върху идеята за алтернативна, възможна, но неслучила се чешка история, избрах романа на Яхим Топол „Гаргара с катран“ (Kloktatdehet). Сред аргументите за този избор бих споменала високото реноме на Топол (роден през 1962 г.) като творец както в родината му, така впоследствие и в цял свят, а също и факта, че цитираният роман е сравнително нов (2005 г.), но вече е провокирал много и оригинални анализи и е достатъчно представителен не само за автора си, но и за чешкото постмодерно писане, но най-вече за разглежданото тук специфично разклонение на историческата, по-точно историзиращата, а най-точно – квазиисторическата чешка проза.

Става въпрос несъмнено за роман, но неговата поетика е сложна, почти невъзможна за дефиниране, което е и основният аргумент за причисляването му към постмодерната проза. По думите на Агнешка Янец-Нитраи „...тук са видими следите от постмодерния подход, към който се отнасят преди всичко интертекстуалността, хетерогенността на събитията и нещата, аксиологичната индиферентност, фрагментарността, жанровият синкретизъм, иронията, гротеската, играта с читателя“; романът е наред с това приключенски роман и роман за инициацията (Янец-Нитраи 2011: 146 – 147). Алеш Хаман на свой ред провижда в творбата елементи от детски комикси, от военни романи за подрастващи, но и от стари приказки и древни митове, както и от „сюрреалистична фантастика“ (Хаман 2005), Павел Яноушек – „фантазмагоричен миш-маш“ (Яноушек 2005), Лешек Енгелкинг прозира в

нея модела на пикареския роман, а в главния герой и разказвач в едно лице – модела на трикстера (Енгелкинг 2009).

Ако в първата част на книгата, наречена „Домът Дом“ (сиропиталище за малки деца), отзвукът от историческите събития, включително от смяната на режима през 1948 година и от сбърканите практики на социализма през петдесетте години, е едва доловим и в същото време, макар и пречупени странно през оптиката на странните обитатели на Дома Дом, тези събития присъстват със своята автентичност, то във втората част, „Танковата войска“, е описан алтернативен вариант на една от най-болящите рани в чешката политическа история – инвазията на съюзническите армии през 1968 година. „Раната 1968“ е двойна за чехите. От една страна – като историческа фактология, заради възпирането и изместването за две десетилетия на естествения позитивен ход на чехословашката история. От друга страна – в етичен, националнопсихологически план. Независимо че от нашата, българската перспектива поведението на чехите в Пражката пролет е достойно за възхита и след 1989 г. то стана обект на множество глобрифициращи писани материали, същевременно нелицеприятно сравняващи мярата на нашето дисидентство с тази на чешкото, самите чехи и тогава, и сега чувстват сякаш исторически срам, че не са съумели да отстоят отвоюваните през 60-те години свободи. Този срам се наслагва върху по-стария срам от историческото им поведение през Втората световна война и се умножава от него. И макар линията за „възможната 1968-а“ да е само едно от измеренията на сложния Тополов роман, и може би дори според авторското намерение, а и според много интерпретации, то да е само помощно средство, инструмент, канава за (множество) други, по-разнопосочни внушения, пък и текстови и смислови игри, въпреки че почти всички изследователи предупреждават за опасността творбата да се чете само като „притча за смисъла на чешката история“ (Янец-Нитраи 2011: 147), тук ще ни занимава именно начинът, по който Топол развива художествено предположението „какво би станало, ако...?“. Виртуалният вариант, който той изгражда, е, че чешкото общество през 1968 година се вдига на продължителна въоръжена съпротива срещу нахлулите в страната агресори. Те на свой ред се щурат нелепо в една сравнително малка „моделова“ територия, обикалят я многократно без особен успех, заблуждавани и от заличените и скрити от местните хора пътни знаци и указателни табели (което е реален факт от поведението на чехите през 1968-а), и от своя водач, който екзалтирано се присъединява към тях и им пред-

лага помощта си, но в същото време сътрудничи и на чешките партизани, диверсанти и ятаци. Подразбира се, че съпротивата е всенародна, мащабна и героична, „чешкият лъв“ реве гороломно, Александър Дубчек става предводител на огромно опълчение и загива в битките (докато в действителност намира смъртта си през 1992 г. в автомобилна катастрофа, след като преди това, през декември 1989 г., става по заслуги председател на Федералното събрание на Чехословакия), трупове на окупатори задръстват Вълтава, а трупове на местни жители лежат на камари в опожарените села, въстават и Моравия, и Силезия, в Бърно към въстаниците се присъединяват дори монаси, освободени от комунистическите лагери, и формират Кирило-Методиева дружина, на барикадите редом с чешките бойци са изправени и „мумиите от бърненските катакомби“. Нещо повече. Защитниците на Чехословакия нападат дори Западна Германия, а в даден момент към тях започват да се присъединяват и части от войските на страните от Варшавския договор, включително на България (!), симпатизиращи на каузата им. На много места, включително в селцето, откъдето тръгва и където завършва одисеята на главния герой, Сиржем², се създават т. нар. автономни зони, за Сиржем – Сiaz. Всъщност окупацията бързо прераства в продължителна чешко-руска война, която на свой ред за малко не преминава в Трета световна война. Героизмът обаче се оказва смешен и излишен. Западният свят запазва пълен неутралитет, за да не разваля отношенията и крехкото си равновесие с могъщия Съветски съюз. Бунтовниците са предадени, изоставени. А накрая обединените военни сили на НАТО и Варшавския договор потушават окончателно съпротивата. Част от оцелелите са изтласкани на изток, а малцина се оттеглят някъде извън цивилизацията, заспиват и застиват в предпотопно митично безвремие и тази романова визия, подкрепена от невероятната визуална пластичност на Тополовото повествование, е толкова убедителна и въздействаща, че дори днешният читател за малко да забрави, че в реалността са оставали само две десетилетия до всепомитация „ноемврийски ураган“ (по Бохумил Храбал), че реално

² Реално съществуващо село в Чехия, известно с това, че в него е пребивавал през 1917 – 1918 г. Франц Кафка. Топол обяснява в различни интервюта, че именно там му е хрумнала идеята за романа и е нахвърлял на място първоначалния му план. Обстоятелството изкушава за търсене на ефектни конотации с творчеството на знаменития писател, такива е имало и в първата версия на Тополовия роман, но впоследствие Топол съзнателно ги е отстранил в полза на други.

случилото се през 1968 г. все пак е изиграло своята историческа роля и може би е било правилният вариант, правилната стратегия.

Едновременно активен участник в събитията и техен единствен наблюдател и интерпретатор е централният герой и аз-ов разказвач в първо лице Иля, който, пак противно на времевата и материалната логика на нещата, противно и на логиката на инициационния роман, какъвто несъмнено (също) е „Гаргара с катран“, си остава и физически, и ментално дете почти до края на изобразените събития (когато сам долавя, че е на път да излезе от детството, и тази мисъл го тревожи и разстройва, той всячески се съпротивлява на съзряването въпреки чудовищните неща, които му се случват, умишлено потиска дори естествените си сексуални импулси). Изборът на детската оптика и едновременно с това нарация не е случаен. Те позволяват, от една страна, ставащото да се острани максимално заради неразбирането на естеството и взаимовръзките му от невръстния субект; но от друга страна, детето, бидейки все още несоциализирано (а в случая с Иля, подхвърлено дете с мистериозни родители, пребиваващо в изолирана неестествена среда, асоциалността е изначална, трудно преодолима – във финала на романа героят като да се завръща към/в нея – и многократно умножена) и необременено от знание, е способно да види политическото и историческото съблечени от всякаква лъжа и преструвка, с екстремните му емоционални измерения. По същия въпрос Павел Яноушек пише: „Погледът през очите на малките, отлъчени от обществото деца внася в разказа „племенна“, предцивилизационна перспектива, което и в предишните книги на Топол способства за изграждането на неговата своеобразна визия за света като общност от малки, воюващи помежду си етнически групички, живеещи извън всякаква „идеология и политически цели“, които обаче възприемат живота около себе си в митичната плоскост на персонифицирани изначални култове“ (Яноушек 2005). И действително, освен с детскостта си Иля е оразличен спрямо ставащото и със статута си на сирак, с произхода си, народностен и етнически, който си остава неизяснен до края на повествованието, но многократно се указва, че в по-малка или в по-голяма степен е чужденец и чужд. Това обстоятелство дава основание на Агнешка Янец-Нитраи да направи предположението, че „съдбата на малкия Иля, човека без име³, мятащ се между Изтока и

³ Следва да се отбележи, че руски звучащото име на героя е всъщност подвеждащо – още на първата страница на романа става ясно, че то му е дадено в Дома Дом, защото обичал да имитира магарешки рев (иии-ааа). – Бел. м. – А. П.

Запада, може да се разбира като изображение на съдбата на обитателите на Централна Европа, насилствено принудени постоянно да противостоят на Голямата История, затворници в клещите на историята“ (Янец-Нитраи 2011: 148).

Постмодерният и контрафактуален характер на разглеждания текст не подлежи на съмнение (и то не само по отношение на виртуалната Пражка пролет); точно обратното – той се вижда на някои от изследователите прекомерен, излязъл от контрол, неоправдан. Наративът на Топол тук е наречен „карнавализация на историята“ (по Хелена Коскова), „оргия на въображението“ (Алеш Хаман, Хаман 2005), „крайно причудливи историческо-псевдоисторически коктейли“ (Янец-Нитраи 2011: 153). Павел Яноушек уподобява романа на прекалено чудат хибрид, на „калейдоскоп от атракции“, на носещ гени от какви ли не породи „помияр“ (bastard), който обаче има своя непринуден чар. Гротесково-карнавалното кулминира в мотива за „образцовия социалистически цирк“, който е трябвало да се изгради в окупираната Чехословакия, за да се развличат в него трудещите се пролетарии (този мотив е надграден с множество анималистични субмотиви), или за „чешкото море“, което съветският народ възнамерява да „направи“ на мястото на областта около Сиржем, като дар, отплата за възстановеното политическо доверие. Характерен постмодерен мотив е и присъствието, както и ролята на телевизионните излъчвания, които често направляват събитията. Така например се оказва, че народът въстава масово в момента, в който г-н Цимбура (многопластова проекция на няколко литературни и исторически чешки мита, между които и Швейк) се самозапалва като Ян Палах и „го дават в пряко предаване по всички канали“.

Интересно е, че според повечето анализатори, включително цитираните тук, тази прекомерна разюзданост на въображението и литературната игра в крайна сметка нарушават и обезсмислят *алтисторичния* сюжет на романа, пречат му да се разгърне. Или, както го формулира Павел Яноушек: „В хода на четенето обаче непрестанното следене на атракциите може да измори читателя ... защото читателят вече знае, че в света на Топол всъщност може да се случи всичко – което е почти нищо. Камарите мъртви и изчезването на една нация стават просто реквизит на апетита да разказваш. Дивата имагинативност и необузданото действие започват да се самоизяждат. ... Доколко тази историческа фикция има аспирацията да назовава една потенциална, но неслучила се реалност? Или трябва да я възприемаме само

като неангажираща, игрова постмодерна провокация, в която в действителност не вярва и самият автор?“ (Яноушек 2005).

Да се съгласим ли с тези мнения, или да повярваме все пак на Топол, когато твърди в друго от безбройните си интервюта, че се надява, ако някой младеж чете романа му, да мисли, че чехите наистина са воювали? И ако Топол е искрен, то каква е мотивацията му да предпочита своята алтверсия пред действителността? И възможно ли е надеждата му да се осъществи в реалността? Струва ми се, че в днешното пост-пост-постмодерно време, когато сме заливани и атакувани от нецензурирана, но и често пъти произволна, безбрежна информация от безброй комуникационни канали, това е нещо напълно възможно. Та нима днес в голяма част от света не господства „алт“ представата за редица събития например от Втората световна война? Нима и у нас, в България, в последните десетилетия не губим полака представата кое в интерпретациите – далеч не само художествените – на близката и далечната ни история и дори на вчерашния ни ден е „алт“ и кое – не? А това вече не е игра.

ЛИТЕРАТУРА

- Божанкова 2001:** Божанкова, Р. *Постмодерният руски текст*. София: „Факел“, 2001, 95 – 96.
- Гилк 2011:** Gilk, E. Chvála dějinným výhybkám. K současné situaci českého historického románu. // *Host XXVII*, 2011, № 1, 27 – 32.
- Енгелкинг 2009:** Engelking, L. Pikareskní kojot Ilja. Model Picára a model trickstera v románu Jáchyma Topola Kloktat dehet. // <http://www.iliteratura.cz/Clanek/24615/>, 26.6.2009/15.10.2012.
- Молданова 2007:** Moldanová, D. Zdání autenticity a přiznaná literárnost historického románu na konci 20. století. // *Acta universitatis Palackianae olomucensis, Facultas Philosophica, Studia Moravica 5, Symposiana*, 2007, 131–136, s. 131.
- Пенчева 2007:** Jiří Kratochvíl: (Nejen) postmoderní pohled (nejen) na české dějiny. // *Studia Moravica V. Symposiana. Universita Palackého v Olomouci*. Olomouc 2007, 207 – 212.
- Пенчева 2009:** Пенчева, А. Посттоталитарният постмодернизъм в славянските литератури – невъзможен или неизбежен? // *Езиков свят*, ЮЗУ „Неофит Рилски“ – Благоевград, Филологически факултет, том 7, №1, Благоевград: Университетско издателство „Неофит Рилски“, 169 – 173.
- Сладек 2007:** Sladek, O. O historiografii a fikci: událost, vyprávění a alternativní historie. // *O psaní dějin: teoretické a metodologické problémy*

literární historiografie. Bláhová, K., ed. Praha: Academia, Literární rada, 2007, 134 – 154.

Хаман 2003: Haman, A. *Literatura v průsečíku pohledů*. Praha: Arsci, 2003, s. 135.

Хаман 2005: Haman, A. Variace na temnou strunu. Jachym Topol: Kloktat dehet. Torst, Prava 2005 (Recenze). // *Tvar* 2005, № 20, 20 – 21.

Янец-Нитрай 2011: Janiec-Nyitrai, A. Dvě strategie zobrazování dějin na základě románů Koloktat dehet Jachyma Topola a Bělý král Györgye Dragomana. // *Universita Palackého v Olomouci. Bohemica Olomucensia Symposiana I. Mýtus – mystifikace – kontrafaktuální historie*, Olomouc, 2011, 146 – 154.

Яноушек 2005: Juříková, E. F. (псевдоним на Павел Яноушек). Bastard, aneb legenda o zániku českého národa. // *Host*, 2005, № 7.

АНГЛИЦИСТИКА И ГЕРМАНИСТИКА



**ЕРОТИЧНОТО В ПОЕМИТЕ *ХЕРО И ЛЕАНДЪР*
ОТ КРИСТОФЪР МАРЛОУ И *ПОЛИФЕМ И ГАЛАТЕЯ*
ОТ ЛУИС ДЕ ГОНГОРА**

Петър Моллов
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

**THE EROTIC IN CHRISTOPHER MARLOWE'S
HERO AND LEANDER AND LUIS DE GÓNGORA'S *FÁBULA
DE POLIFEMO Y GALATEA***

Petar Mollov
St. Kliment Ohridski University of Sofia

The study analyses eroticism in two poems – *Hero and Leander* by Christopher Marlowe and *Polyphemus and Galatea* by Luis de Góngora – in order to reveal the specificity of erotic elements and its expression in both works.

Key words: poetry, eroticism, Marlowe, Góngora

Еротиката заема немаловажно място както в поезията на Златния век в Испания, така и в съвременната ѝ поезия от Елизабетинската епоха в Англия. Обяснението би следвало да потърсим, естествено, в освобождаването от средновековните ограничения и табута по отношение на обрисуването на плътта и сексуалната наслада, което носи със себе си Ренесансът. А нейното все по-отчетливо присъствие като цяло в западноевропейската поезия от времето на зрелия Ренесанс и барока всъщност е плод на естественото развитие на петраркистката любовна лирика – от идеализирания и одухотворен образ на жената и любовта, който доминира в творчеството на ранните последователи на великия италианец, се отива към все по-сладострастното им представяне в поезията на следващите поколения лирически поети, за да се стигне до доста явните и често неприлични сексуални алюзии в хумористичните и пародийните творби на бароковите майстори на словото. Що се отнася конкретно до испанската литература, интересно е, че подобна тенденция процъфтява именно в епохата на Контрареформация-

та, когато в Испания е наложена доста сурова морална и идеологическа цензура. Въпреки това духът вече е излязъл от бутилката и сексуалното, макар и често прикрито зад характерния за литературата от онази епоха завоалиран изказ, присъства в творчеството на всички значими и по-малко значими поети. Еротичното прониква дори и в религиозната мистика – нека си припомним *Тъмна нощ на душата* от свети Хуан де ла Крус, където духовното сливане на вярващия с Бога е описано като сливането – духовно, но и плътско – между любимия и любимата.

Темата на настоящата разработка изисква неизбежно да се уточни обхватът на понятието „еротично“ или „еротика“ с цел да се разграничи от други понятия като „сексуално“ и „порнографско“. Не бихме могли в това скромно изложение да навлезем твърде навътре във въпросната материя. Ще си позволим да цитираме като отправна точка дефиницията, предложена от Микел Дюфрен, според когото еротичното цели, най-често чрез думи или образ, възбуда на сетивата и поражда на сексуално желание (Дюфрен 1986: 7 – 14). Подобна представа за еротичното е вярна, но недостатъчно точна, тъй като не позволява да го разграничим от сексуалното и от порнографското. Според нас границата между трите трябва да се търси в степента на откритост: при еротиката възбудата и желанието, за които говори Дюфрен, са породени от финото загатване или намек за сексуалното, което от своя страна е следващата степен на откритост, когато по директен, но благоприличен начин се говори или показва интимността, докато порнографията достига до прякото и грубо, неприлично демонстриране на тази интимност. Разбира се, подобно разграничение, основано на степента на проявление на дадени характеристики, неизбежно допуска контактни зони между трите, тъй като понятията „директно“ и „неприлично“ на свой ред се поддават на степенуване.

Но да се върнем към конкретните обекти на нашето внимание в настоящото изследване. В поезията на Златния век в Испания и на Елизабетинска Англия можем да открием редица общи тенденции, една от които е сътворяването на поеми, вдъхновени от митологията на класическата древност. Сред тях откриваме изключително интересни и оригинални творби, някои от които са истински шедьоври, дали нов живот на прастари истории и герои. Както с основание отбелязва Висенте Кристобал, отдалечеността във времето и пространството на един мит от приемащата го култура налага неговото пресъздаване и актуализиране, „за да бъде разбираем в новия свят, в новата цивилизация, в която попада“ (Кристобал 2000: 29 – 30).

В испанската литература заслужават да бъдат открити *Поема за Полифем и Галатея* от Луис де Гонгора, *Поема за Фаeton* от граф Вилямедиана, *Херо и Леандър* от Габриел Боканхел, както и лирико-пародийни интерпретации, сред които върхово постижение е тази на Гонгора за историята на Пирам и Тисба. В Англия жанрът на митологичната поема се утвърждава благодарение на две творби – *Венера и Адонис* от Уилям Шекспир и *Херо и Леандър* от Кристофър Марлоу. Примерът им е последван от Томас Хейуд, Майкъл Дрейтън, Джордж Чапман и много други.

Избрахме да разгледаме поемите *Херо и Леандър* от Кристофър Марлоу и *Полифем и Галатея* от Луис де Гонгора, тъй като се смята (мнение, което споделяме), че тези две творби са сред най-блестящите постижения в поезията на своето време. Двамата поети съумяват майсторски да обрисуват женската и мъжката красота и да създадат обаятелни еротични картини, изпълнени с чувственост и сладострастие.

Нека да видим как Марлоу и Гонгора описват героите на двата класически мита, които пресъздават.

Поемата на Марлоу е разделена на две сестиади (изключваме продължението, написано от Чапман). Първата започва с описването на Херо. Жрицата на Венера се явява пред нас доста прикрита от дрехи. Обаянието ѝ е поднесено на читателя чрез косвени признаци – влиянието, което упражнява върху всички около нея: червените точки по препаската ѝ са от кръвта на влюбените в нея сърца; красотата ѝ прави така, че герданът от речни камъчета, който носи, да съперничи на най-скъпите брилянти, самото Слънце копнее „да поиграе с нежното ѝ тяло“, Купидон ослепял при вида ѝ и дори Природата е засенчена от нейната хубост. Единственият елемент от физическата ѝ красота, който е директно посочен, са „косите от злато“, пленили Феб до такава степен, че да ѝ отстъпи трона си¹.

Много различен е подходът при описанието на Леандър. Младежът изниква пред нас с неприкритата еротика на голото тяло: нежната шия, меката гръд, корем и бедра, трапчинките по гърба, устните, очите, усмивката. И тук поетът говори за ефекта, който красотата му има върху хора и богове, но интересното е, че с изключение на Луната (която мечтае „прегръдката му да е нейна сфера“, препратка към идеята за кристалните небесни сфери от предкоперниканската астрономия) всички останали, паднали в плен на чара му, са от мъжки пол – Язон би бил по-силно привлечен от неговите руси къдрици, отколкото

¹ Цитатите от поемата са по превода на Евгения Панчева.

от Златното руно, Зевс би пил нектар от дланта му, Иполит би пламтал от страст по него, разнежвал дори „грубия селяк“ и „тракиецасуров“. Неслучайно авторът го описва с по-скоро женствена красота: „Кълняхасе, бил дева в мъжка дреха“. Подобно описание съвсем не е изключение в ренесансовата поезия, но тук не става дума просто за идеализиране на красотата, а за чувственост, за сладострастно желание. Освен това решението на автора да представи Леандър като обект на мъжката възхита надали е случайно и можем да го свържем с предположението на редица познавачи на личната и творческата му биография, че самият Марлоу е бил ценител на мъжката красота.

Еротични елементи, примесени с тънка ирония, откриваме в дългата тирада на Леандър, с която се опитва да убеди Херо, че обещаното ѝ за девственост като жрица на Венера не е добра идея. Един от основните му аргументи е, че самотата загрозява жената и затова тя не бива да отблъсква мъжа. Тук поетът е прибегнал до няколко метафори със сексуален подтекст: „Корабът красив по-царствен става, / когато в бурното море отплава“, казва Леандър, след което, оприличавайки Херо на кораб, отбелязва: „ще си прекрасна, вдигнеш ли платната“. В случая „платната“ биха могли да се отнасят метафорично до булото, с което, както видяхме, красавицата крие своя лик, но ако отидем по-далеч, бихме могли да съзрем и чисто сексуална алюзия, ако отъждествим платната с полите на девойката. Еротични са и следващите две метафори – „Жените златни струни са. Свирачът / докосвали ги рядко, грозно грачат“; „Съдината от мед затуй сияе“. Малко по-нататък поетът отново прави крачката от еротичното към открито сексуалното: „Строител на палат с подпрени двери / след време там разруха ще намери“. Ако бъдем обвинени, че с „вдигнатите платна“ сме си позволили твърде дръзка интерпретация, тук вече трудно можем да не направим паралел между „подпрените двери“ и онези, през които жената и мъжът осъществяват най-интимната си близост. След като надълго и нашироко обяснява на Херо колко лошо е за жената да остане сама, младежът от Абидос се опитва да я убеди, че девствеността съвсем не е тъй ценна, както се смята: „А тази девственост е идол мним, / за погледа напълно невидим / и чужд на всяко друго сетиво. (...) Със нещо без живот не се хвали. / И няма да ти липсва то, нали?“. Леандър отново проявява завидна за всеки оратор убедителност в своите аргументи: за красивата жена винаги се смята, че не би останала самотна, тъй че Херо не ще бъде пощадена от хорските одумки; от друга страна, именно Венера сигурно би оценила като глупост обета на нейната жрица. Херо симулира неотстъпчивост, но авторът дава да

се разбере, че волята ѝ вече е победена от настойчивостта на момъка. Втората сестиада започва с любовната игра между двамата: бърза целувка, гоненица, при която Херо нарочно изпуска ветрилото си, размяна на писма. И накрая – пълната хармония на желанията, описана от Марлоу по следния начин: „Той иска, тя предлага без остатък / и пътят към блаженството е кратък“.

Според К. Прийди първата среща с Херо поставя Леандър в „подчинена позиция“, но той защитава мъжествеността си, след като я завладява сексуално (Прийди 2009: 49 – 50). Всъщност „подчинената позиция“ на влюбения е добре познато клише от петраркистката поезия. За разлика от типичния за тази литературна тенденция влюбен, който страда безутешно, но е пасивен и примирено приема съдбата си, Леандър от поемата на Марлоу „взима нещата в свои ръце“, проявява нужната настойчивост и спечелва желаната жена.

Начинът, по който младежът и девойката пристъпват към любовта, е различен – той е пряк и безхитростен, докато тя ни се представя като по-умела в изкуството на съблазняването, както и по-предпазлива. Александър Шурбанов с основание подчертава, че Херо създава впечатление на по-зряла и опитна, а това, че прикрива чувствата си, отразява лицемерието, на което средата ѝ я принуждава. С тази разлика между двамата изследователят свързва голотата на младежа в контраст с облечената девойка – откритостта на единия се противопоставя на прикритостта на другата (Шурбанов 2002: 310 – 325).

Поетът отново се връща към хомоеротиката в сцената, в която Леандър преплува Дарданелите, за да отиде при своята любима. Този път прелъстеният от красотата му е могъщият и доста мъжествен бог на моретата Нептун. Ала зърнал Леандър, той става нежен и игрив: „Любим зове го богът и прегръща, / заклева го при Зевс да се не връща. (...) С къдриците му след игра лъстива / го гали нежно и му се открива. / Плувецът щом замахне със ръцете, / се плъзва леко богът между двете, / краде целувка и със танц му бяга, / подир към него сладно се протяга. (...) Потапя го и дълго изучава / гърди, нозе и всяка друга част“. Отново не става дума за платонично възхищение от мъжката красота, а за открито сексуално привличане, както подчертава К. Прийди (Прийди 2009: 48).

И тук Марлоу решава да изневери на известната история, разказана от Музей, като ни спестява трагичния ѝ край: Леандър не загива в бурното море, а достига до отсрещния бряг, пощаден е от влюбения Нептун, неуспял да устои на чара му. Поемата завършва с прекрасна

еротична сцена в ложето на Херо, където след любовната игра, описана алегорично като битка, жрицата се отдава на своя любим.

Нека видим сега как Гонгора описва друга влюбена двойка – нимфата Галатея и младежа Акид – от поемата му *Полифем и Галатея*, вдъхновена от Овидиевите *Метаморфози*. За да разберем значението, което испанският поет отдава на еротиката в пресъздаването на мита, е важно да отбележим, че немалка част от поемата му описва възникването на привличане, съблазняването и любовните изживявания на Акид и Галатея – епизод, който отсъства във версията на Овидий.

За разлика от Марлоу, който представя Херо твърде прикрита зад було и дрехи, Гонгоровата Галатея ни се явява далеч по-разголена, тъй като се готви да се освежи в едно поточе. Въпреки това описанието ѝ, украсено с характерните за творчеството на испанеца метафори и сравнения, преплетени с препратки към божества от митологията, се съсредоточава върху очите и лицето – „Блестят две звездици омайни / на лицето ѝ бяло като перушина, / ако не я е създал Нептун от кристали сияйни, / то паун на Венера е, лебед на Юнона“²; „Пурпур от рози връз Галатея / Зората сред бели лилии разпръсва, / не знае Амур щом погледне таз фея, / алени капки по снега ли небето поръсва“. За да ни даде представа за прелестта на нимфата, Гонгора също се спира на това как влияе върху околните: другите нимфи ѝ завиждат, всички морски божества са влюбени в нея, всички жители на Сицилия я почитат като богиня и ѝ носят дарове, младежите горят от страст по нея, орачи и пастири, също заплениени, занемаряват работата си. Особено силно впечатление правят думите, с които Полифем изразява обожанието си към нея, тъй като са изпълнени с нежност, в контраст с ужасяващия образ на гиганта:

О, прекрасна Галатея, с по-нежна снага
от цвете, което полъх олюлява;
по-бяла от красивите пера
на лебеда, който леко по водите плава;
съперница на птицата с вирната глава
и мантия, която с безброй очи погледа пленява,
ярки като звездите, които в небето трептят.
Ах, твоите две са, ала по-силно блестят!

² Цитатите от поемата са в мой превод (П. М.).

Идиличната природна картина също е в унисон с красотата на нимфата – лавровото дърво над потока, славеите, чиято песен я унася в сън.

Тогава се появява Акид, но описанието му засега е оскъдно – косите му са запрашени, а челото, покрито с капки пот, оприличени метафорично на перли. За обаянието му можем да съдим по това, че е оприличен на „стрела на Купидон“ и че се е родил „за прослава на морето и земята“. Още щом зърва заспалата нимфа, в него се разгаря желанието. Навежда се към извора и „с уста отпи, както и с очите, ожаднял / за кристала звънлив и за другия – заспал“. Скоро иде ред на Галатея да съзерцава Акид, престорил се на заспал близо до нея. Сега съблазнителният му образ достига до читателя, видян през очите на нимфата: снажното тяло, нежната плът, косите му, чийто цвят е оприличен на лъчите на залязващото слънце, мъхът над устната „като на младо листенце“. Внезапно Акид се изправя и изненадва нимфата, като се опитва да целуне белия ѝ крак. Спонтанната ѝ реакция е на уплах, но бързо се съвзема и го дарява с усмивка, която го поощрява да отиде по-далеч в дързостта си и „младежът впива устни дръзновени / в листенцата на карамфила разцъфтели“. Еротичната сцена завършва с взаимното им отдаване, като поетът е обърнал специално внимание на сладострастната и идилична атмосфера, която заобикаля влюбените, сякаш цялата природа е съпричастна на щастието им: „утробата на пещера в скалата“ ги скрива от любопитни погледи, а два гълъба „сливат рубинените си човки“ в същия момент, когато Акид и Галатея докосват устни. Кулминацията е описана по следния начин:

Сякаш ветрове градините на Венера разлюляха,
цветчета черни и бели над тях завляха,
посипаха се там, където Амур пожела
Акид и Галатея да слоят тела.

За разлика от английския поет обаче, Гонгора разказва историята докрай – идилията е прекъсната от появата на страховития циклоп Полифем, който ще сложи край на едва покълналото любовно щастие на двамата млади.

Както видяхме, еротиката заема важно място в двете поеми. Проявява се първо в описанието на съблазнителния образ на всеки един от героите, а след това и в любовната игра, постепенното нарастване на близостта, разгарянето на желанието, за да се стигне до отдаването. В поемата на Марлоу обаче читателят трябва да прояви търпение, за да стане свидетел на това отдаване, което идва чак накрая на

творбата. Английският поет отлага този момент, тъй като описва подробно колебанията – както видяхме, не особено искрени – на женския персонаж, опасенията ѝ, че трябва да наруши дадения обет за девственост и от друга страна – набляга на напористия характер на влюбения момък, който със страст и убедителна логика ще премахне пречките по пътя към бленуваното завоевание. При Гонгора огънят на любовта се разгаря доста по-бързо, а краткотрайните колебания на жената се дължат единствено на свенливост, която бързо преодолява. На мъжа не се налага да убеждава – достатъчни са няколко прояви на нежност и любовната магия незабавно подежда. Марлоу и Гонгора са заложили на различни компоненти при създаването на еротичната атмосфера. При английския бард акцентът е поставен върху съблазняването, постепенното достигане до близостта и отдаването. Испанецът е отдал предпочитание на природната картина – заобикалящата влюбените флора и фауна е в хармония с техните чувства, съпричастна е на тяхното щастие.

Марлоу и Гонгора пресъздават два мита с дълга история в литературната традиция от Античността до тяхната епоха. Същевременно и двамата дават чудесен пример за това как големите поети, макар и вдъхновени от антични образци, са способни да създадат нещо ново, различно, свое. Всеки от тях постига онова, което сполучливо е формулирал испанският изследовател Фернандо Ласаро Каретер: „Подражанието на един модел не би надхвърлило нивото на ученическо упражнение; оттам необходимостта да се използват множество модели, които, добре асимилирани, трансформирани и сведени до единство, т.е. пречупени през индивидуалното чувство, подтикващо към писане, позволяват да не се идентифицираш с нито един от тези образци и ако го постигнеш, да създадеш нещо наистина оригинално“ (Ласаро Каретер 1980: 95).

И двамата автори са се отдалечили от предходните интерпретации на съответния мит, като са съсредоточили вниманието си върху сладострастното представяне на женската и мъжката красота, привличането, сексуалното желание. Марлоу обаче е подходил по-дръзко и новаторски, включвайки хомоеротичен елемент и фина ирония, докато Гонгоровата оригиналност се проявява в изключително богатия поетически език, в неговата метафоризация, доведена до крайност, за да бъде способен да създаде образи и картини с върховна красота.

ЛИТЕРАТУРА

- Гонгора 1991:** Góngora, L. *Poesía selecta*, Madrid: Clásicos Taurus, 1991.
- Дюфрен 1986:** Dufrenne, M. Esthétique, Erotique. // *Revue d'Esthétique*, Nouvelle série II, 1986, 7 – 14 (cit. por Civil, P. Erotismo y pintura mitológica en la España del Siglo de Oro. // *Edad de Oro*, IX, Madrid: UAM, 1990, 40).
- Кристобал 2000:** Cristóbal, V. Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía // *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 18, 2000, 29 – 76.
- Ласаро Каретер 1980:** Lázaro Carreter, F. Imitación y originalidad en la poesía renacentista. En: Rico, F. *Historia y crítica de la literatura española*, tomo 2, Barcelona, 1980, 91 – 97.
- Прийди 2009:** Preedy, Ch. „I am no woman, I“: Gender, Sexuality and Power in Elizabethan Erotic Verse // *E-pisteme*, vol. 2, 2009, 46 – 57.
- Шекспир & Марлоу 1994:** Шекспир, У. & Марлоу, К. *Поеми* (Превод: Евгения Панчева), София: „Обсидиан“, 1994.
- Шурбанов 2002:** Шурбанов, А. *Поетика на английския Ренесанс*, София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2002.

ЕЛЪН ГЛАЗГОУ И ТРАДИЦИЯТА НА ЛИТЕРАТУРАТА НА ПЛАНТАЦИИТЕ

Йордан Костурков
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

ELLEN GLASGOW AND THE TRADITION OF PLANTATION LITERATURE

Yordan Kosturkov
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

Ellen Glasgow rose to eminence in the period before and after World War 1, associated primarily with the rise of High Modernism in American literature. We can trace in her work the beginnings of the American Literary South movement which became triumphant in the prose fiction of William Faulkner but also of a pleiad of women novelists such as Margaret Mitchell, Carson McCullers, Katherine Anne Porter, Flannery O'Connor, Harper Lee etc. A source of inspiration and rejection was the antebellum plantation literature.

Key words: Glasgow, Faulkner, Plantation Literature, Modernism, Regionalism

В много страни по света регионализмът в литературата се разбира като провинциализъм, което пък се тълкува по-скоро негативно, в цялата гама от снизходителност до умиление. През 60-те и 70-те години на двадесети век в България един от прочутите дебати е за „регионалното“, за „духа на мястото“ [*Genius loci*], за „котловината“ в текстовете като „Българско, наистина българско“ и „По повод „духа на мястото“ от Цветан Стоянов (1988), „Национална традиция и новаторство“, „И още едно мнение за „котловинната“ литература“ от Кръстьо Куюмджиев (1977), „Към тъмния хаос, към звездния свят“ и „Противоречиви процеси“ (1972) на Симеон Хаджикосев, изследванията на Тончо Жечев „Примерът на Иво Андрич“ и „Иво Андрич и краят на един призрак“, с която статията дискусиата започва, а след това „Българският Оди-

сей“ и истината на неговото завръщане“ (1979) и „Българският Великден или страстите български“ (1968, 1975).

Разбира се, в контекста на българската литература (а и защо само на нея) такива спорове сигурно са напълно легитимни, още повече, че формален повод за спора, изглежда, е Нобеловата награда на Иво Андрич от 1961 г., макар че „Сто години самота“ (български превод 1969 г.) също би могъл да даде повод. Това, изглежда, е свързано по-скоро с обстоятелството, че самата българска литература (българската култура, българската социално-политическа идентификация) от Вазов или по-рано до днес на приливи и отливи ту се устремява към „Европа“, към „света“, към общочовешките ценности, ту намира темите и героите си в „Бяла черква“, в Турия, в Калиманица, Добруджа, Златията, Шоплука и Раковица, или в Испания, Южна Америка, в безвремието на нелокализирания символизъм и експресионизъм, в Съединените щати, а дори авторите на криминални романи пренасят действието от Момчилковци и Родопите в Копенхаген и Базел. Едно ново и интересно поколение от началото на ХХІ век пък търси още по-глобално интернационализиране и космополитност в темите, мотивите и героите на т. нар. „имигрантска проза“ от началото на ХІХ век.

Без да вземам страна в тези като че ли предимно спорове, вероятно продуктивни, и без да се опитвам да ги съпоставям с литературните процеси другаде, струва ми се, че те служат като вярна отправна точка при анализа на регионализма/провинциализма в литературата на Съединените американски щати.

Регионализмът в американската литература представя естествено отражение на процеса на оформянето на нацията – от колониалния период с цялото му многообразие, езиково, културно, етническо и религиозно, на заселниците (колонисти, но и колонизатори), преди това с разнообразието в културите на коренното население, а след края на ХVІІІ век с цялата специфика на „робските разкази“ като език и култура

Елън Глазгоу е твърдо етикетирана – „писателка на Юга“. По-конкретно – на щата Вирджиния. Макар и с опит да ѝ се отдаде дължимото: „*Избраната от нея тема е социалната история на Вирджиния, а като първата писателка на съвременния Юг* (курсивът е мой, при това на английски език поради липса на формални маркери за категорията род не се конкретизира полът на Глазгоу), *тя създаде литературната дефиниция на региона през периода на Реконструкцията*“ (Тибо 1982: 1). Важно е да се изяснят някои моменти от цитата на най-значителната съвременна изследователка на Глазгоу. По-специално „*съвременния Юг*“. Доколкото присъстват в литературата на САЩ, ре-

гионалните мотиви за по-ранни периоди сякаш не са от особено значение. С творчеството на Глазгоу фактически се поставя началото на голямата тема на Американския юг, а в по-общ план – и проблематиката на регионализма в американската литература.

Фактически за пръв път регионализъм се дефинира през периода 1865 – 1895 година, съвпадащ с преобладаващия период на действието в романите на Глазгоу, а по-често в комбинацията „регионализъм – местен колорит“, като препратките са към Марк Твен, Франсис Брет Харт и други, тоест и по-скоро в Запада – Югозапада на САЩ. Всъщност в дефинициите на „местния колорит“ се отбелязва предимно акцентът върху типични герои, диалектни особености, обичаи, топография, от една страна – характерни за даден регион, но и от друга – в контраст с нетипично американски герои, обстановка, език и прочее, които първоначално навлизат в американската литература. Специфичният хумор на Юга и Югозапада също характеризира тази литература. В *Oxford Companion to American Literature* авторите отбелязват и друга съществена характеристика – смесицата от романтизъм и реализъм, от обикновен живот и екзотични сцени, територии, обичаи, както и типичната носталгичност и сантименталност на тази проза. Най-често литературата на „местния колорит“ избира късите жанрове, но романът също заема достойно място. Ерик Сундквист посочва разликите между реализма и „местния колорит“: *„Икономическата или политическата власт може сама по себе си да се разглежда като дефинираща реалистическата естетика, в смисъла, че хората на власт (примерно белите мъже от градското население) по-често са определяни като „реалисти“, докато онези, които не са включени във властовите центрове (примерно жителите на Средния запад, тъмнокожите, имигрантите или жените), се категоризират като регионалисти“* (Кампбъл 1997: 6).

Всъщност, както посочват авторите на „Енциклопедия на културата на Юга“ (Ан Е. Роу и др.), регионализмът е по-широк термин, който, освен че определя различията между редица райони на страната от колониалния период до наши дни, се използва и за категоризиране на интелектуалното движение от 30-те години на ХХ век, а също и за творци и творби от края на ХХ и началото на ХХІ век.

По отношение на Юга обаче „местният колорит“ е от особено значение за действителността през периода след Гражданската война, свързан с анализа на „мистиката на Изгубената кауза“. Интересното е, че представители има в различни щати на Юга, сякаш в своеобразни анклавни: Томас Нелсън Пейдж, Мери Джонсън, Маргарет Джънкин

Престън (Вирджиния), Ървин Ръсъл (Мисисипи), Шъруд Бонър, Мери Ноейлис Мърфри (Тенеси), Джордж Уошингтън Кейбъл, Грейс Е. Кинг, Кейт Шопен, Чарлс Е. А. Гаяр, Лафкадио Хърн (Луизиана), Джеймс Лейн Алън, Джон Фокс-младши (Кентъки), Ричард Малкълм Джонсън, Джоел Чандлър Харис, Ърскин Колдуел (Джорджия), Рут Макенъри Стюарт (Арканзас). От друга страна – регионалната литература изглежда по-обемно понятие, обхващащо „секторни различия“, макар че според Джудит Фетърли и Марджъри Прайс (в студията им „Regionalism as Queer Theory“) пък разликата е в начина на третиране на темите. По повод на тематиката и героите на литературния ментор на друга от „регионалистките“, съвременници на Глазгоу, Уила Катър – Сара Орн Джуит, Фетърли и Прайс описват регионалната литература като „форма на съпротива“ (Фетърли 2003: 315 – 338).

Спорен остава въпросът не само за съдържанието, но и за смисъла на явлението в политически аспект, по отношение на Юга – дали то обединява страната след Гражданската война, дали допринася за изграждане на националната идентичност. На пръв поглед това действително са политически въпроси, но те основателно могат да се съотнесат към литературната проблематика и отговорите да се потърсят в новия регионализъм от 30-те години – Джон Кроу Рансъм, Доналд Дейвидсън, Алън Тейт, Робърт Пен Уорън, в южния литературен Ренесанс – Уилям Фокнър, Томас Улф, Фланъри О’Конър, Карсън Маккълърс, Юдора Уелти, Уолкър Пърси. Дали това е, както пише Ричард Бродхед „... регионално представяне на диалектни култури като анклавни на своя традиция, изолирани от по-мощабни културни контакти“? Дали това са „изгубени култури“ (Бродхед 1993: 121)?

Трябва да се отбележи, че в опитите за дефиниране се говори и за „традиция на плантацията“ и макар тя да се оспорва, демитологизира и осмива, в описанието на типичната обстановка, герои, разказвачи, сюжети, теми, техники, налице е солидна основа, която позволява конкретизиране на понятията. Особено полезна е тази конкретизация при анализа на творчеството на Елън Глазгоу. Романите на писателката в литературно-хронологична последователност представят тези понятия, рубрики и категории в развитие – от сякаш традиционно рационалното до експериментално провокативното.

Така например типичната обстановка е от съществено значение за сюжета и понякога изпълнява ролята на литературен образ. Литературните герои – от друга страна – по-скоро типизирани, отколкото индивидуализирани, често си остават фактически стереотипни. Мъжете са традиционалисти, езикът им е местният диалект, жените са неомъ-

жени или млади девойки с потенциал за развитие. Разказвачът е образозван, съчувства на героите, понякога е иронично дистанциран, изпълнява ролята на посредник между „местните“ герои и градската читателска аудитория, за която текстът е предназначен – един изключително сериозен проблем в българската литература. В серията романи често се използва един и същ разказвач. Общо взето, сюжетът е беден на събития, „нищо не става“, сред темите доминира носталгията, конфликтът между старите местни традиции и новите градски ценности, често представлявани от намесата на външен човек. Диалектът създава не само правдоподобност и автентичност, но дребните, наглед незначителни подробности са от решаващо значение за разбиране на местните нрави и хора. Конкретно диалектът като творчески инструмент на писателката се изследва като възможност за изграждане на „регионална“ достоверност, за „извисяване“ (sic!) на материалните описания в текста (Холман 1995: 51, 66, 70). Следва де се вземе предвид също така и че в периода диалектът е по-скоро норма. За това говори през 1930 година Джеймс Бранч Кабъл, правейки паралели с възхищението, което съвременниците изпитват от употребата му от Томас Харди в романите за Уесекс (Кабъл 1930: 1, 6).

В галерията по-познати имена, наред с по-горе споменатите Томас Нелсън Пейдж, Шъруд Бонър, Мери Ноейлис Мърфри, Джордж Уошингтън Кейбъл, Кейт Шопен, Лафкадио Хърн, Джоел Чандлър Харис, най-често срещаме Хариет Бийчър Стоу, Мери Е. Уилкинс Фриймън, Сара Орн Джуит, Хамлин Гарланд, Брет Харт, Марк Твен – автори от ранга на Елън Глазгоу.

В значителна част от романите (и разказите) на Елън Глазгоу съществуват типичните обстоятелства на регионалния („местен колорит“) роман. В известен смисъл самата авторка открито декларира желанието си да създаде такова творчество: „*Великите романи трябва да имат корени*“, „*Моите социални истории възникват върху специална почва*“, „*Пред себе си виждах една плодородна, почти девствена нива*“, заявява Глазгоу в автобиографията си *A Certain Measure: An Interpretation of Prose Fiction* (1993). Сцените и пейзажът в повечето от творбите на Глазгоу са типично селски, населени с обикновени хора, селяни, земята за нея е „... станала метафора на литературното ѝ изкуство“ (Тибо 1982: 1), с упадъка на Юга, с новите фабрики, железници, стачки, финансови кризи, с новосъздаващата се средна класа. Но и със специалните ѝ женски образи, южни аристократки. Джеймс Бранч Кейбъл, един от най-добрите познавачи на творчеството ѝ, обобщава, че то в своята цялост представлява „... мащабна па-

норама на обичаите и провалите, на добродетелите на Вирджиния“ (Тибо 1982: 3).

Веднага обаче трябва да признаем, че цялата тази идиличност е малко съмнителна, непълна и оттам не съвсем точна. Можем да започнем от възраженията на самата Глазгоу, която се съпротивлява срещу етикетирането си като писателка южнячка и по-конкретно, както посочва Катрин Рейнуотър: *„Въпреки че пише за Юга, тя яростно се възпротивява да я етикетират като регионалист. Тя многократно търси признание като модернист и действително нейните творби изследват епистемологични въпроси, свързани с личностната идентификация, историята и творческия изказ от подчертаната перспектива на XX век“* (Рейнуотър). Причината е силното ѝ възражение (споделяно и от Марк Твен) към сантимента и носталгията на традиционния стар Юг на *„лунна светлина сред магнолиите“* (смята се, че фразата е въведена от един от сценаристите на *„Отнесени от вихъра“*) от любовните романи за плантациите. Марк Твен е описван като *„отрекъл южняшката си същност южняк“*, а това определение в голяма степен приляга и на Елън Глазгоу. Самообразовала се, подобно на Твен, Глазгоу така или иначе споделя определени философски възгледи и тълкува света по свой модел. Така тя внася проблеми като семейството като източник на злините, например съперничеството между родители и деца, съперничеството между половете, расовата нетърпимост и напрежение, арогантността на старите аристократични фамилии, положението на бедните бели. Това са теми и мотиви, които са централни в творчеството на Робърт Пен Уорън, Томас Улф, на Тенеси Уилямс и Уилям Фокнър. Творчеството на повечето от тях Глазгоу познава, не одобрява и не харесва (по-конкретно Фокнър). Това едва ли е само позиция към творците след 30-те години на XX век, към авторите от Ренесанса на Юга. Като творец Елън Глазгоу ненавижда героите *„полуидиоти и кръгли идиоти, нимфоманки, параноици, женкари, които населяват съвременния литературен Юг“* (Тиндал 1967: 289).

За петдесет години творческа дейност Елън Глазгоу (1873 – 1945) създава двадесет романа, десетина разказа, публикувани в отделни томове, стихотворения, автобиография. Най-автентични пълни отговори на поставените въпроси можем да потърсим в романите ѝ. Интересни са редът и тематиката при създаването и публикуването на творбите на Глазгоу. Макар действието в повечето от тях да се развива във Вирджиния, тази „регионална“ тема е проектирана по различен начин.

В два от ранните ѝ романи *„Бойно поле“* (1902) и *„Избавление“* (1904) се вижда замисълът за създаването на поредица от романи за жи-

вота в американския Юг, за което тя още през 1899 година споделя с редактора си Уолтър Хайнс Пейдж. И фактически първият ѝ роман за Вирджиния е издаден през 1900 година – „Гласът на народа“. „Бойно поле“, който навремето се радва на изключителна популярност, е роман за Гражданската война от 1861 – 1865 година, но въпреки добрата си четивност днес по-скоро би представлявал интерес за по-млади читатели. В „Бойно поле“ Глазгоу продължава романтичната линия на представяне на войната и в това отношение си струва да се съпостави с модерния ѝ прочит на Стивън Крейн в „Аленият знак на храбростта“ седем години по-рано (1895). На Глазгоу сякаш ѝ е необходимо преди това да продължи хронологията с „Избавление“, който разглежда периода 1878 – 1890 г. и е своеобразно хронологическо продължение на „Бойно поле“, като в центъра е жестокият период на Реконструкцията. Защото в едно културно осъзнаване в този период могат да се проследят икономическото състояние на САЩ между две големи кризи (1873 – 1893), край на Реконструкцията и печалната развръзка на „индианския въпрос“, кулминацията и кризата на „ковбоя“, експанзията на САЩ с нараснало население от 50 милиона, началото на женското политическо движение, кулминацията на империалистическата политика, началото на рестриктивната политика към емигрантите. Това са крупни събития, които очевидно са необходими, за да се осъзнае край на неоромантизма в политиката и литературата. Навремето популярността на творбата надхвърля дори тази на „Бойно поле“ – не само сред читателите (през първата година се продават над сто хиляди екземпляра – макар и далеч по-малко от над двата милиона екземпляра на „Чичо Томовата колиба“ на Хариет Бийчър Стоу, издадена повече от двадесет години по-рано), но и сред критиците. Автентичността на изображението очевидно е източникът на тези възторзи, както и натурализмът на сцените. Колкото и да изглежда почти неуместно, точно този роман със суровия си житейски материал стои парадоксално – а може би най-логично, най-близко до темите и мотивите в романите на Фокнър. Разбира се, това, което читателите в началото на ХХ век са приели, е и сантименталната трактовка на двамата главни герои (в духа на любовния роман), и комичните второстепенни фигури, пресъздаването на миналото във връзката му с настоящето.

Тези успехи в по същество жанра на историческия роман в известна степен предопределят серията от други три романа „Гласът на народа“ (1900), първият ѝ роман за Вирджиния, „Строителите“ (1921) и „Човек на своето време“ (1922), романи за герои политици, които по художествен път документират политическата история на щата, герои – фикционални проекции на Вашингтон, Джеферсън, Мадисън, генерал

Ли. В известен смисъл това е своеобразно съчетаване на възможностите на историческия роман и романа на възпитанието. Интересно е, че Глазгоу пише тези романи в драматични моменти от новата история на САЩ, периода преди и след Първата световна война. „Гласът на народа“, тематично проследяващ периода 1870 – 1898 година, на практика не е исторически роман, защото темата е близкото минало. Като експеримент романът не е впечатляващ успех, силната му страна е описанието и доброто познаване на събитията, докато централните герои не успяват да заемат автентично място в тях. „Строителите“ също разглежда близки исторически събития, случили се само три години преди написването на романа. Глазгоу тук експериментира повече с нов жанр, който ще се утвърди в американската литература значително по-късно: политическия исторически роман, за който съм писал¹. Тя дори ползва помощта на приятеля си, за когото някога е била сгодена, адвокатът Хенри У. Андерсън, при написването на политическите речи в текста. Слабостта на този роман обаче е във вторичната романтична фабула със стереотипно, характерно за любовния роман описание на опозицията „добро“ и „зло“.

Три години по-късно е издаден „Човек на своето време“ в нов опит за предлагане на формулата за идеалния политически водач. От дарвинизма и позитивизма философските и политическите интереси на Глазгоу явно са се пренесли към социализма, но пък героите така са останали проекция на идеите за тях, останали са типове без подходяща индивидуализация. Стереотипни са грандамите на Юга, но тяхната загадъчност, добро възпитание, интелектуална честност и почтеност, властността и романтичността им продължават да привличат интерес, за разлика от мъжките образи, за един от които самата Глазгоу казва, че е *„толкова логичен, колкото задача по геометрия“* (Глазгоу 2006: 321). Забележителното в този последен от романите за политици е уловеният дух на новото време – новата култура, новата политика, навлизането на популярните изкуства, на киното, цирка, на шоуто, които *„внасят псевдогероика в политиката“* (Глазгоу 2006: 151). *„Дори женската красота, твърди Тибо (Тибо 1982: 78), се представя с термините на високото или на популярното изкуство. Корина и Маргарет изглеждат като нарисувани от художници от осемнадесети век... Пати... е като картина от корицата на евтино списание, чарът ѝ е рекламиран като най-нов брой на илюстриран седмичник...“*

¹ Виж по-подробно в „Политическият исторически роман. „Американски хроники на Гор Видал“ (Костурков 2001: 337 – 348) и другаде.

Като цяло романът е по-скоро аналитичен, почти лишен от сюжетност, индивидуализация, типове герои отговарят на общественото си положение – пол, поколение, философски възгледи, класов произход, чувствителност.

Три други романа от същия период третира темата за Юга като съвременна проблематика: „Древният закон“ (1908), „Любовта на обикновения човек“ (1909), „Мелничарят от Олд Чърч“ (1911). В обществото се налага представата за новия Юг, за промените в Юга: движението на жените за равни изборителни права, скептичното отношение към брака, неразбирателството между половете, робството на жената, силата на жената в нещастieto. Това са мотиви, които лично интересуват силно самата Глазгоу и в известна степен са проекция на личните ѝ преживявания, вяра и съдба (в посмъртно издадената си автобиография „Жената вътре в мен“ тя смайва всички, които са я познавали приживе, като описва живота си като „*моята дълга трагедия*“). Темата за личното разочарование обаче не намира отзвук сред съвременните читатели и в следващата си творба тя пак използва уменията си да анализира историческите събития. В „Любовта на обикновения човек“ Глазгоу се връща в 1875 година и проследява съдбите на героите си до 1910 година. Моделът отново е романът на възпитанието. Във възхода си главният герой опропастява живота на околните си. Но той е противопоставен този път на друг силен герой, на жена, която активно участва в борбите за еманципация и равенство в изборителните права. Успехът тук е заложен и в комичната трактовка на сериозните теми. По този начин двата свята – домашният, с неговите лични трагични и комични моменти, и големият, „истинският“, са в органическо взаимодействие. Това отговаря на художествените възможности на Глазгоу, на способността ѝ да третира сцени и социални състояния като комедия и като трагедия. За съжаление, тъкмо комичните герои и хумористичните ситуации остават недооценени навремето. Третият роман от тази поредица – „Мелничарят от Олд Чърч“, внася обаче теми и мотиви, които представляват специален интерес не само за пълния анализ на творчеството на Глазгоу, но и за изследването на истинските приноси моменти в него. Отношението към брака, акцентът върху алиенацията, гротескният хумор (героинята ѝ има специална градинка, в която отглежда лилии за погребения) и други обстоятелства ясно маркират промяна на доминантата в епохата около Първата световна война. Модерността от първата четвърт на двадесети век води до редица промени не само в романовата техника, а преди всичко в културната ситуация на Америка. Ако проследим някои от

мотивите в „Мелничарят от Олд Чърч“ – от ухажването, през браковете до прелъстяванията и забранените връзки в цял спектър брачни и разнокласови отношения, – любовта в тези връзки е обречена, безответна, егоистична, коварна, отчаяна, умопомрачаваща, изпълнена с омраза и със смърт; такива са и браковете, както резюмира Тибо (Тибо 1982: 98). От друга страна – в чисто техническо отношение „Мелничарят от Олд Чърч“ е един от най-добре изработените – с адекватна техника на използване на диалекта, с включването на социалните мотиви в жанра на любовния роман. От трета страна – „Мелничарят от Олд Чърч“ логически и художествено сякаш завършва цикъла за Вирджиния, изграждайки „стилизиран... южняшки микрокосмос“ (Тибо 1982: 100).

Но дотук все пак темата за Вирджиния не е изчерпана и очевидно има нов потенциал – в една област, в която Глазгоу притежава специална сила, в създаването на женските образи, на новата жена на Юга. Три романа от един по-късен период успешно представят тази страна от дарбата на Глазгоу: „Вирджиния“ (1913), „Животът и Габриела“ (1916), „Безплодна земя“ (1925) – като веднага може да се избърза с коментара за неслучайното сходство със заглавието на прочутата поема на Елиът от 1922 г., която се превежда като „Пустата земя“. И като си припомним обемистото творчество на малко по-възрастния ѝ английски съвременник Х. Дж. Уелс (1866 – 1946) и сходната проблематика на междувремето, проблемът за отказ или преход към модернизма става по-ясен. Такъв прочит на Глазгоу днес би обусловил възможност за проникване, за връщане в отдалечената епоха с ясни художествени контури и невъзможност за психологически диалог.

ЛИТЕРАТУРА

Бродхед 1993: Brodhead, Richard H. *The Culture of Letters: Scenes of Reading and Writing in Nineteenth-Century America*, London: University of Chicago Press, 1993.

Глазгоу 1943а: Glasgow, Ellen. *A Certain Measure: An Interpretation of Prose Fiction*, New York: Harcourt, Brace and Company, 1943.

Глазгоу 2006б: Glasgow, Ellen. *One Man in his Time*, Teddington: The Echo Library, 2006.

Дейвидсън 1938: Davidson, Donald. *The Attack on Leviathan: Regionalism and Nationalism in the United States*, Chapel Hill, North Carolina: The University of North Carolina Press, 1938.

- Дженсън, ред. 1951:** Jensen, Merrill. (ed.). *Regionalism in America*. Maddison, Wisconsin: University Of Wisconsin Press, 1951.
- Кабъл: 1930. Cabell, James Branch** „Two Sides of the Shielded“ // *New York Herald Tribune Books*, 20 April 1930, sec. 11, pp. 1, 6.
- Кампбъл 1997:** Campbell, Donna M. *Resisting Regionalism: Gender And Naturalism In American Fiction, 1885 – 1915*, Athens: Ohio University Press, 1997.
- Кор 1968:** Core, George. (ed.). *Regionalism and Beyond: Essays of Randal Stewart*, Nashville, Tennessee: Vanderbilt University, 1968.
- Костурков 2001:** Костурков, Йордан. „Политическият исторически роман. „Американски хроники на Гор Видал“. В: Научни трудове на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“, 39, 2001, № 1, с. 337 – 348. ISSN 0861-0029, 1999.
- Рейнуотър.** Rainwater, Catherine. „Ellen Glasgow“ // *Oxford Bibliographies*. 2 юни 2013: <<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199827251/obo-9780199827251-0051.xml?rskey=EFzALD&result=5&q=>>.
- Роу, ред. 1989:** Rowe, Anne E. „Regionalism and Local Color“ // Wilson, Charles Reagan, and William Ferris. (eds.). *Encyclopedia of Southern Culture*, Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1989.
- Симпсън, ред. 1960:** Simpson, Claude M. (ed.). *The Local Colorists: American Short Stories, 1857 – 1900*. New York, NY: Harper and Brothers, 1960.
- Спилър, ред. 1963:** Spiller, Robert E. et al. (eds.). *Literary History of the United States*. New York: Macmillan, 1963.
- Тибо 1982:** Thiebaux, Marcelle. *Ellen Glasgow*. New York: Frederick Ungar, 1982.
- Тиндал 1967:** Tindal, George B. *The Emergence of the New South. 1913 – 1945*. Vol. 10. A History of the South. Baton Rouge, Louisiana: Louisiana State University Press, 1967.
- Фетърли 2003:** Fetterley, Judith, Marjorie Pryse. „Regionalism as Queer Theory“ // *Writing out of Place: Regionalism, Women, and American Literary Culture*, Chicago: University of Illinois Press, 2003.
- Холман 1995:** Holman, David Marion. *A Certain Slant of Light. Regionalism and the Form of Southern and Midwestern Fiction*, Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1995.

МОДЕЛИ НА ОТСЪСТВИЕТО В ДВА РОМАНА НА ХХ ВЕК

Елица Дубарова
Университет „Проф. д-р Асен Златаров“, Бургас

MODELS OF ABSENCE IN TWO NOVELS OF THE XX CENTURY

Elitsa Dubarova
Asen Zlatarov University of Burgas

This article focuses on *absence* built as a utopian model in Musil's novel „The Man without Qualities“ and Suskind's novel „Perfume“. Although distant in time and meaningful features the two novels build a specific connection based on searching the idea of the „absolute“. The statement here is that „The Man without Qualities“ prescribes a recipe for achieving the absolute and „Perfume“ literally and metaphorically is the full implementation of this recommendation.

Key words: recipe, absolute, prescription, Utopia, mystery, apotheosis

Настоящият доклад е само един щрих към възможния прочит на отсъствието, представено като концептуален модел в два типологично различни романа на немскоезичната литература – „Човекът без качества“ на Музил и „Парфюмът“ на Зюскинд. Да се говори за модел на отсъствието, е само по себе си предизвикателство, доколкото има парадоксалност в това, да се търси смислопораждане в нещо, което го няма, в самото отсъствие. (Връзката на този тип буквално отсъствие и неговата философска конципираност, произтичаща от търсенето на абсолютното, както и от „интелектуалния nihilизъм“ на ХХ век, е очевидна, но по-интересни са чисто „физическите“ измерения на отсъствието, които сюжетите на двата романа представят.)

Отсъствието е концепт, но и събитие с проблематично разчитане и в двата романа. Тезата тук е, че на нивото на сюжетите отсъствието произвежда смисъл и значение, тоест може да се говори за неговия епистемологически статус, който дава основание да се определи моделът именно като концептуален, това на свой ред означава, че е стратегически натоварен (тоест търсен е), както и телеологически, докол-

кото „появата“ на отсъствието като концепт почти винаги се дефинира като търсене на утопичното (и/или абсолютното), видяно като крайно положена цел, като „телос“. Доказателствата могат да се проследят преди всичко на нивото на фабулното разгръщане на двата романа, с което ще се заеме настоящият текст.

Всъщност „Човекът без качества“ и „Парфюмът“ са безднено отдалечени както по време, така и по структурни, и по съдържателни белези. Разликите са много по-очевидни от приликите. Срещу яркото, почти шоково в своята концентрация на действието и последователност фабулиране на „Парфюмът“ стои една разтеглена псевдофабулна текстуалност (разпростряна на близо 2000 страници) на „Човекът без качества“. Ако романът на Зюскинд следва по отъпканата схема на класическо повестуване своята цел до пълното ѝ реализиране в образа на парфюма „Абсолют“, то романът на Музил е и буквално, и символично недовършен (като символичната отмяна на края може да се обвърже с темата на третата част „В хилядолетното царство“), а също така и изключително неklasичен (или още модерен) в своето повествователно разгръщане. Действието на „Парфюмът“ се развива в края на XVIII век във Франция и прилежащите ѝ провинции, а на „Човекът без качества“ началото на действието е ознаменувано с „един августовски ден на 1913 г. във Виена“. Това са очевидните различия, които може да се определят дори като типологични.

Към общото между двата романа може да се тръгне по пътя на потенциалната им отнесеност към кризисната историчност¹. Почти без изключение критическите отзиви за двата романа – и в България, и в чужбина – коментират „Парфюмът“ и „Човекът без качества“ като романи на утопията. Самата утопия е изключително продуктивен модел за XX век. На страниците на „Човекът без качества“ надълго и нашироко се разгръщат разсъжденията на Улрих, главния герой, за това, как се изгражда утопия и доколко тя е необходима на обществото и света, в който живее младият 32-годишен германец. Размислите на Улрих всъщност са базирани на един (утопичен) модел, който той назовава като „чувството за възможност“, което на свой ред е над „чувството за реалност“. Още в глава IV на част I се изковава своеобразна апология на утопията, наречена „чувство за възможност: „Така чувството за възможност може да се определи горе-долу като способността да си мислиш за всичко, че би могло да бъде, и да не придаваш

¹ Под кризисна историчност разбирам онези преломни моменти в историята, благодарение на които в литературата започва силно генериране на утопични модели с телеологична прицеленост.

на това, което го има, по-голяма важност, отколкото на онова, което го няма... Възможното събитие и възможната истина не са равнозначни на онова, което остава от реалното събитие и реалната истина, когато от тях се отнемат реалните стойности, не, във възможното – така поне смятат неговите привърженици – се съдържа и нещо твърде божествено, огън, полет, воля за съзидание и съзнателен утопизъм, който не се бои от реалността, а подхожда към нея като към задача и изобретение“ (Музил 2009:16). Именно през призмата на това чувство за възможност Улрих е дефиниран като „човек без качества“ (доколкото качествата са онези отличителни белези от сферата на реалността, а Улрих е „лишен от чувство за реалност“). От една страна, самата безкачественост на героя е утопичен модел, а от друга, романът е изграден като една голяма калейдоскопична утопия, в която (псевдо) сюжетните ядра са изпълнени с безсъбитийност и разтеглива умозрителност, оставяща единствено усещането за „нищоправене“, безкрайно каканижене и липса на проблеми от каквото и да било естество. Дори една от централните нишки на сюжета е така наречената успоредна акция, която е главното организиращо живота на всички персонажи в романа събитие, но се характеризира с абсолютна безсъбитийност, както показват дори и заглавията на епизодите, в които се разгръща идеята за успоредната акция, например „Готви се велико събитие, но никой не е забелязал това“.

На свой ред в „Парфюмът“ самото изграждане на героя Грьонуй като човек със съмнителна природа, човек без мирис, който улавя и успява да картотекира на езика на обонянието всички възможни мирисми, който в крайна сметка създава като един демиург абсолютния парфюм, си е утопична проекция. Ясно е, че по тази линия безпроблемно ще се аргументира и настоящата теза, че двата романа представят отсъствието като утопичен модел.

По-интересни обаче се оказват едни други връзки, които текат между двете повествования. Всъщност тезата тук е, че духовният произход на романа „Парфюмът“ е точно „Човекът без качества“ на Музил, или казано по-опростителски, романът на Музил предписва рецептата за романа на Зюскинд. Предписанието е същинската част от рецептата и включва както съставките, така и начина на приготвяне. Ето и алгоритъма, по който Грьонуй изготвя крайния продукт на утопичната рецепта, наречена „Абсолют“.

По линията на образното изграждане първата част на рецептата на Музил гласи „отмяна на действителността“. Цялото повествование на „Човекът без качества“, както и рационалните изводи на Улрих, зася-

гащи ирационалната сфера, са насочени по парадоксален начин към отмяната не само на действителността, но и на собственото си основание за съществуване, защото от разсъдъчното към метафизичното пътят е белязан от един основен принцип според Улрих – принципът на недостатъчното основание. Тук ироничната преобърнатост на „принципа на достатъчното основание“, пронизващ цялата философска мисъл от Просвещението до Хайдегер, е всъщност проява именно на метафизичния импулс да се даде превес на „чувството за възможност“ пред „чувството за реалност“, за което стана дума по-горе в текста. Грьонуй от „Парфюмът“ отменя действителността, и то по предписания начин: героят на Зюскинд скъсва с моралната сфера още във фазата на своето човешко формиране, защото абстрактните понятия не му говорят нищо, неговият код на общуване със света е кодът на миризмите, на доведената до крайност сетивност. Именно във връзка с хипертрофиралата сетивност се изгражда един аспект на „рецептата“, който съвпада с процеса на „остранение“, дефиниран от Шкловски. И Грьонуй, и Улрих са остранны в смисъла, който Шкловски влага в това понятие, като отмяна на автоматизма при възприемането², тоест, ако ние не възприемаме миризмите заради свикването с тях, то Грьонуй е остранны по линията на тази „икономия на възприемането“, той е в преразход и това гарантира неговия творчески потенциал (и точно на основата на това остранныяване отсъствието може парадоксално да се види като единствена и валидна реалност, ако приемем думите на Шкловски, че „автоматизацията изяжда нещата, дрехите, мебелите, жените и страха от войната“). Улрих е също извън икономията на творческите сили както по отношение на говоренето, което той превръща във виртуозна игра на понятия и образи и асоциативни връзки, така и по отношение на рефлексията си върху детайлите от човешката дейност (неосъзнавана от никой нормален човек, сведена до автоматизма на съществуването): „Ако можеха да се измерят скоковете на вниманието, работата на очните мускули, амплитудите на душата и всички онези усилия, които трябва да положи човек, за да остане на нозете си в потока на една улица, вероятно щеше да се получи величина, в сравнение с която силата, необходима на Атлас да повдигне земята, е нищожна. Освен това можеше да се пресметне и каква огромна работа извършва днес човек,

² Шкловски изковава уникалното си понятие „остранение“ във връзка със законите на разхода и икономията в поетическия език, но без да губи референцията въобще към законите на възприемането.

който нищо не прави. Защото в момента човекът без качества беше тъкмо човек, който нищо не прави“ (Музил 2009:11).

Друг аспект от същината на рецептата се реализира като резултат от изпадането на Улрих и Грьонуй от сферата на икономията. Съсредоточени в правенето на нещата (а не в тяхното разпознаване), двамата герои ще са белязани със знака на (о)божествения универсализъм, който при Улрих ще придобие измеренията на „универсалната неприязън“, върху която той разсъждава като човек без качества и която несъмнено притежава („отдавна вече върху всичко, което вършеше и преживяваше, бе положен печатът на неприязънта, сянката на безсилието и самотата, универсална неприязън, за която не намираше противовесна приязън. Понякога имаше усещането, че се е родил с някакво дарование, с което днес нямаше какво да прави...“). Същата тази универсална неприязън Грьонуй я овладява по спонтанен начин, доколкото (както стана ясно) не му е присъща сферата на морала – „Тъй Грьонуй се учеше да говори. Със словата, които не означаваха ухаещ предмет, тоест абстрактни понятия – предимно от етично и морално естество, – той срещаше най-големи затруднения. Не можеше да ги запомни, бъркаше ги и дори когато възмъжа, пак ги ползваше с неохота и често погрешно: съвест, право Бога, радост, отговорност, смирение, благодарност – това, което трябваше да бъде изразено с тях, беше и си остана забулено в мъгла“ (Зюскинд 2007: 26); при това той осмисля дарованието си, единственото си качество, което има, прекроявайки цяла Франция по вертикала и хоризонтала, за да стигне до своята царица – Лаура.

Друга важна съставка в предписанието на Музил, разчетено правилно от Зюскинд, е изграждането на екзистенциалната самота. Улрих и Грьонуй са особено близки по линията на своята асоциалност. Грьонуй е зададен като асоциален и самотен заради „недъга“, който притежава – своята безмирисност, а Улрих, макар и привидно да е изграден като социален субект, доколкото е обвързан и съпричастен към делото, наречено „успоредна акция“, в крайна сметка е не по-малко самотен от Грьонуй – така и не приема сериозността на акцията дори и като неин секретар, а в крайна сметка се отказва от нея.

Отново в тона на предписанието, изпълнено перфектно в „Парфюмът“, звучат разсъжденията на Улрих за любовта: „Има твърде познат начин да се раздадеш на цялото човечество, когато не се разбираш със съседа си, и точно така скритата и дълбока потребност от Бога може да възникне от обстоятелството, че един асоциален екземпляр се е оказал надарен с голяма любов“ (Музил 2009: II, 366). Всъщност и

двата романа изграждат по идентичен начин концепцията си за любовта: единият, „Човекът без качества“, я рефлектира, философски я резюмира, предписва я съвършено, минавайки през представата за цялостния човек, позовавайки се на архетиповите модели на любовта, на изконните ѝ герои, родени от най-древното човешко съзнание – Пигмалион, Хермафродит, Изида, Озирис; другият, „Парфюмът“, я представя нагледно, разказва я, прави я, моделира я, изпълнява професионално рецептата – Грьонуй извлича абсолютния мирис на възделената Лаура точно по пътя на алхимическите процедури, за които Улрих и Агате не пропускат да разговарят. Самият учител на Грьонуй, Балдини, коментира парфюмерийното производство като алхимичен процес на чудотворието, а миризмата на Лаура за Грьонуй е „златна нишка“, която го води по пътя към постигане на Абсолюта. Точно тази златна нишка ще разтърси цялото същество на Грьонуй, за да заплаче той за първи път от усещането за предстоящата му среща с Бога. Оказва се, че стъпка по стъпка Музил създава рецептата за Абсолют и стъпка по стъпка Зюскинд я изпълнява. Апотеозът на това изпълнение е възможен само ако се изпълни последната и най-важна част от предписанието – „утопията на прецизността“, изведена от крайния предел на личната продуктивност. Именно тази последна и най-важна утопия се реализира и в двата романа отново в отношението предписание – изпълнение. Ето как звучи този експеримент в рефлексията на Музил: „Би било полезен експеримент да сведем до минимум потреблението на морал (все едно от какъв вид), съпровождащ всички наши действия, и да го прилагаме единствено в онези изключителни случаи, когато това има смисъл, във всички останали обаче да мисли за действията си не другояче, а като за необходимата стандартизация на моливи и винтове. Е, тогава няма да се стигне до кой знае колко хубави работи, но нещичко малко по-добро все пак ще се получи, таланти няма да останат, а само гении, от картината на живота ще изчезнат онези бледи копия, възникнали от смътната прилика между действия и добродетели, а на тяхно място ще дойде опияняващото чувство за единение в светостта. С две думи, от всеки тон морал би останал милиграм есенция, която дори в количество от една милионна от грама е възшебно пленителна... а когато изискването за максимално прецизно изпълнение се пренесе от интелектуалната област в областта на страстите, се получава смайващият резултат, че страстите изчезват, а на тяхно място се появява някаква подобна на изначален огън доброта. Такава е утопията на прецизността“ (Музил 2009: I, 299). В крайна сметка това, което постига Грьонуй като кулминация на своя гений, е

именно апотеозният парфюм, изпълнен пар екселанс по предписанията на утопията на прецизността. От този парфюм ще се разнесе уханието на блаженството, чрез което целият народ, дошъл да види екзекуцията на убиеца, ще се освободи от страстите си, от патоса на убийствените емоции и ще бъде обладан от този изначален, ритуален огън на доброта и всеопростителност, до степен, в която бащата на убитата Лаура ще коленичи пред Грьонуй и ще му поиска прошка, за да се постигне предписаното от Музил/Улрих „единение в светостта“³.

Става очевидно, че моделите на отсъствието не се разгръщат експлицитно в хода на двата романа, но се реализират през малките и големите утопии едва накрая, в момента на апотеоза, на самото мистериозно събитие: в „Човекът без качества“ Улрих се слива със сестра си, отхвърляйки цялата чакаща го реалност на „успоредната акция“ и на влюбените в него жени, а Грьонуй се слива посредством парфюма „Абсолют“ с представата за Лаура и преодолява реалността във всичките ѝ аспекти. И в двата случая са налице мистериозни събития с архетипов характер. Самата мистериозност легитимира именно отсъствието като знаков концепт с безкрайна смислопораждаща енергия, свързана с трансценденталните търсения на разпадащия се човек на XX. век. В името на професионалното изпълнение на рецептата Зюскинд ще представи докрай модела на отсъствието, в неговата садистична буквалност (разбира се, и символично натоварена), осигурявайки на героя си тотално изчезване, без следа и без остатък – Грьонуй е изяден от любов.

Изводът, който се налага от тези най-общии наблюдения, е, че ако Музил чрез Улрих коментира и дефинира методите за постигане на утопичното, то Зюскинд чрез Грьонуй привежда в действие именно тези методи и превръща една рецепта с безкрайно препращащ характер (такъв е характерът на всяка проекция на абсолюта) в нова реалност, чието средоточие е самото отсъствие като най-върховен израз от една страна – на икономията, а от друга страна – на утопията като творчески апотеоз на въображението. Всичко това, разбира се, е част от една много по-голяма утопична проекция, която се реализира на нивото на романтичната нагласа, зададена в литературата още през XVIII. век и възкръсваща всеки път по време на криза.

³ Именно тази сцена ще даде повод на Младен Влашки в предговора към книгата „Парфюмът“ да говори за карнавалното начало, но аз бих предпочела по-общото и по-сакрално звучене на „ритуалното“ начало, което се обвързва и с митологическия привкус на „абсолюта“ и неговото търсене.

ЛИТЕРАТУРА

- Атанасов 2009:** Атанасов, С. *Човекът без качества на Роберт Музил.* // Le Monde diplomatique, 05.2009. // <http://bg.mondediplo.com/article412.html>
- Влашки 1988:** Влашки, Мл. *Карнавалът „Парфюм Абсолют“ или историята на един убиец.* Пловдив: „Хр. Г. Данов“, 1988, 5 – 22.
- Лукас 1983:** Lucas, Сејрек. *Wahn und Methode.* Graz: 1983.
- Музил 2009:** Музил, Р. *Човекът без качества.* София: „Атлантис КЛ“, 2009.
- Рачева 2007:** Рачева, Б. *Литературни пространства.* // Един особено тежък случай. Варна, Liternet, 2007 // http://litenet.bg/publish19/b_racheva/lit_prostranstva/edin.htm
- Разбойникова-Фратева 2010:** Разбойникова-Фратева, М. *Роберт Музил и „Човекът без качества“* 25 февруари 2010 // *Култура*, бр.7 от 25.02.2010, с. 3
- Тайлър 2009:** Тайлър, А. *Послеслов*, В: Музил, Роберт. *Човекът без качества.* София: „Атлантис КЛ“, 2009, 571 – 581.
- Шкловски 1996:** Шкловски, В. *Изкуството като похват.* // *Руски формализъм* (ОПОЯЗ). Шумен, 1996.

**ИСТОРИЯ И НАУКА В „ИЗМЕРВАНЕТО НА СВЕТА“
ОТ ДАНИЕЛ КЕЛМАН**

Амелия Личева
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

**HISTORY AND SCIENCE
IN DANIEL KEHLMANN’S MEASURING THE WORLD**

Amelia Licheva
St. Kliment Ohridski University of Sofia

One of the most widely acclaimed novels in the first decade of the 21st century is Daniel Kehlman’s *Die Vermessung der Welt*, which is an attempt at rewriting world history counting on two historical personae, which the novel transforms into fictional characters – Alexander von Humboldt (1769 – 1859) and Carl Friedrich Gauss (1777 – 1855). What versions does Kehlman come up with, what is the kind of world history that he presents, how do imagination, facts and science exist in a writing that turns out not only representative of the contemporary world, but extremely popular, as well, are some of the questions this text is trying to give answers to.

Key words: Daniel Kehlman, history, science, contemporary world

Отправната точка, фокусираща включително фабулата в „Измерването на света“ от германския писател Даниел Келман, е едно състояло се във времето реално събитие. Става дума за Конгреса на германските естествоизпитатели, проведен се в Берлин през 20-те години на XIX в., на който и в действителност, и в романа се срещат две реални личности, главни герои на писателя – става дума за естественика и изпитател, географ и пътешественик Александър фон Хумболт и за математика, физик и астроном Карл Фридрих Гаус.

Тази среща обаче се оказва не толкова среща на две светили, както сме свикнали да мислим за тях от дистанцията на времето и от това, което историята е съхранила като памет, а среща на двама изключителни особняци, подвластни на стереотипите си и пълни с пред-

разсъдъци и странности. Хумболт на Келман трудно общува с хората, не знае как да се държи с жените (твърди, че човек се жени единствено когато му липсват по-значими планове в живота), притеснява се и се срамува от тях, а докато се занимава с откритията си, „има вид на идиот“. Гаус пък е като малко капризно дете по отношение на чувствата си – обича само майка си, иначе не обръща внимание на никого, дори на собствените си деца. Към тях проявява престъпна небрежност и оставя собствения си син да гние в затвора. Изобщо като характер е твърде неприятен, вечно тъжен и непрекъснато изпадащ в бяс. А за хората е убеден, че те искат единствено спокойствие и не обичат да използват разума си и затова заслужават презрение.

Разбира се, Даниел Келман не е историк, той не пише история, а роман и е допустимо неговите персонажи да се различават от представата за тях, която историята е насложила. В същото време той все пак е автор на исторически роман и очакването е въпреки проявите на въображение поне минимално да се съобрази с въпросните представи. Така правят дори автори експериментатори от ранга на Умберто Еко. Да припомним, че в „Как написах „Името на розата“ Еко обяснява, че когато се пише исторически роман, има три начина да се разказва за миналото: при първия то може да е видно като сценография и съответно се дава свобода на въображението и се създава картина на някакво другаде; вторият избира едно реално и познаваемо минало и говори за исторически личности, като им се приписват действия, за които не може да се прочете в енциклопедиите; и третият не прибегва до исторически личности, а се концентрира върху измислени случки и герои, помагачи обаче да се разбере това, което се е случило в миналото. Самият Еко като че ли е привърженик най-вече на третата линия, правейки всичко възможно да създаде усещане за миналото не просто такова, каквото е било, но и такова, каквото е според съществуващите писмени източници (много цитати и препратки при Еко).

Ако се ръководим от тази класификация, Келман използва по-скоро втория и донякъде първия подход. Той, както стана ясно, избира реални исторически личности, но говори и за тях, и за миналото през факти, които не могат да се прочетат в свидетелствата и енциклопедиите (отношенията им с близките, личните им пристрастия и омрази, причудливостите в поведението им). А от първия подход заимства предимно ролята на въображението – това може да се види най-добре в разказите за личността на двамата учени, в детайлите, които описват срещата им, в моментите, които представят как протича при тях творческият процес. Всички те са плод на писателска измис-

лица. Следователно можем да кажем, че Келман, както и самият той признава в много от интервютата си, в „Измерването на света“ се вживява в ролята на историк, който много обстойно и детайлно проучва всичко, но който като че ли от един момент нататък полудява и заговорва за неща, които нито има откъде, нито има как да знае. Така или иначе през цялото време в „лудостта му има система“ и той представя измислиците със сериозния и дистанциран тон на историка, на свидетеля. Именно тонът прави от този роман четиво, което надскача приказното и заявява претенцията си да бъде историческо.

Тази двойствена позиция и двойствена гледна точка към нещата води и до един много специфичен модел на света, който романът показва. Това не е типичният просвещенски свят, който сме свикнали да свързваме с Александър фон Хумболт, а и с появяващите се в романа Вилхелм фон Хумболт, Гьоте и Шилер. Или най-малкото, през гледните точки на Хумболт и Гаус се сблъскват две визии за свят. Тази на Хумболт действително онагледява просвещенския модел с вярата в разпространението на знанията, с борбата срещу суеверията и предразсъдъците, с желанието да се пребори наивността и хората и обществото да достигнат до разума и просветеността, която ще ги облагороди. Но на това виждане се противопоставя визията на Гаус, който отчита безсмислеността на усилията, защото това, което в неговия ден е откритие, след броени десетилетия ще е ежедневието; който съзнава, че хората са инертни и не се нуждаят от знания, и защото в крайна сметка светът е разочароващ, пътят в него е единствено към смъртта и за това нищо не може да се направи. Познанието, казва той, е отчайващо.

Така Келман проблематизира просвещенския оптимизъм, анихилира откритията на своите герои и дава приоритет на случайността, която белязва човешкото съществуване. В този смисъл писателят е не толкова верен на историята, колкото на настоящето. Затова и изхождайки от начините, по които си служи с историята, можем да кажем, че неговата представа за нея е по-скоро постмодерна. Историята в „Измерването на света“ не е някакъв общовалиден разказ с претенции за достоверност, какъвто все още е просвещенският разказ, тя е по-скоро набор от еkleктични идеи, серия от „интриги“, които, както казва Жак Ръовел, са „твърде човешка и твърде малко „научна“ смесица от материални причини, цели и случайности“ (Ръовел 2001: 20).

Фикционализирането на историята е перспектива, която загатват още автори като Ницше и Мишел Фуко. За Ницше една от най-добрите възможности за опознаване на миналото е точно фикционализирането му. Фуко пък не пропуска да отбележи, че самият той

прави не друго, а фикция. Оттук и постмодерните настоявания, че историята е това, което сами сътворим от нея. Постмодернистите, подобно на Келман, смятат, че историческите факти всъщност са недостъпни и затова е нужно историкът/пишещият да бъде оставен на въображението си, за да направи собствената си реконструкция и да даде собствената си версия на миналото.

Споменахме, че Келман прави опит за възстановка на епохата, в която живеят главните му герои Хумболт и Гаус, но тя е извършена не толкова с убедеността, че ще представи самата епоха, колкото с убедеността, че всеки исторически период има своя собствена система от знания, както би казал и Фуко, и никакви исторически личности или събития не могат да се обясняват извън нормите и формите на съответната епоха. Тук, разбира се, не става дума, че чрез доказателства и факти може да се стигне до точно разбиране на миналите събития, а говорим за реконструкция, която просто подпомага фикцията в нейната свобода.

Но не само постмодерното гледище за историята е структуриращо за „Измерването на света“, а и връзката на романа с науката. В съвременната литература наблюдаваме засилена склонност на романа да се опитва да дава знания в други сфери. Разбира се, може да се възрази, че литературата винаги е намирала призванието си в това да учи, а и да улавя социалното. Достатъчно е да припомним фигурата на Балзак и неговото желание в романите си да изгради умален модел на обществото, проследявайки типажите, характерите, нравствените и социалните порядки. Въпросът обаче е, че това е знание от малко по-различен порядък, отколкото онова, което се опитва да даде литературата днес. Реалистичният роман с цялата си презумпция да бъде описателен и подробен, да бъде „огледало“, разчита по-скоро на историята и персонажите, разчита на общия паралел с живота, който установява. Докато днешният роман си поставя за цел да дари с експертно знание в една област, както е в романа на Иън Макюън „Солар“ по отношение на физиката. В него се постигат фактологичност и детайлност, лишени от претенцията за обща реалистичност и концентрирани само около сферата, която дори с цената на дисбаланс трябва да бъде представена с вещина и задълбоченост и да издава специалното познание. Като цяло тази тенденция рефлектира в своеобразната хипнотизираност, която много от най-известните съвременни романисти имат от науката – такива са споменатият Макюън, Джонатан Францен, Мишел Уелбек, Паоло Джордано, както и Даниел Келман. В интервюта всички от споменатите автори признават, че докато пишат,

мислят най-много за науката и както отбелязва Францен, не само научните фантасти, но и всички писатели днес трябва да се концентрират около въпросите на науката и на тях да се опитват да отговарят в литературните си текстове. Защото така ще могат да докажат, че литературата не е на изчезване, а има равностойно място сред сферите, които са полезни за човека. Нещо повече, Макюън дори вярва, че точно науката спасява романите от скуката и ги измъква от баналните сюжети, дарявайки ги с друг тип прозрения и знания. И може би е прав италианският литературовед Виторио Колети (Колети 2011), че сме свидетели на една хомогенизация на романа, но не толкова с наблюдението си, че няма значение къде е разказана една история, защото тя ще се възприема еднакво от читателите по света и те ще допуснат, че действието се развива в техния роден град, колкото с идеята, че хомогенизацията засяга тази страст по представянето на общовалидно знание.

Наблюдавайки промените в съвременния роман, Клео Протохристова достига до извода за промяна в постмодерната парадигма, свързана с познатото редуване на повествование и естетика, което обаче „произвежда дискурс, който може да бъде възприеман с еднаква степен на основателност и като литература, и като философия, и като литературна история, и като социология, и като публицистика“ (Протохристова 2010: 473). Клео Протохристова извежда тези свои наблюдения от романа на Милан Кундера „Безсмъртие“, но ние, добавяйки примерите, си позволяваме да твърдим, че това е извод, който може да бъде отнесен към една сериозна вълна в съвременното писане, която иска и прави от литературата и нещо друго.

Конкретно Даниел Келман е убеден, че за да отговаря на въпроси за смисъла на живота и състоянието на света, литературата трябва да си взаимодейства с науката. Вярно, както забелязва и Бисерка Рачева в рецензията си за „Измерването на света“, във всеки един момент персонажите в него „могат да разменят местата си с героите в абсурдна пиеса на Бекет“ (Рачева 2010: 25), но въпреки тяхната абсурдност и гротескност идеята, че науката, на която са отдадени, е определяща за човешкия живот и развитието на човечеството, остава неизменна. Нищо, че тази наука не води до лично щастие, както се спомена. Все пак тя структурира личните взаимоотношения, местата на живеене, цялото пространство. Геният при Келман има своите недостатъци, но постига открития, които – имплицира романът – оправдават личните странности и слабости. Бидейки „цар на математиката“, Гаус владее свободата, прозира механизмите, по които е устроен све-

тът (макар и това да го прави винаги тъжен), знае всичко за времето и неговата способност неумолимо да си отива, за това, колко е тънка тъканта на света и колко грубо е сплетена илюзията, „колко профански е зашит откъм гърба“¹. Когато е нервен, единственото занимание, което го успокоява, е да брои простите числа, защото те носят усещане за подреденост и закономерност. Така математиката се оказва онова най-надеждно средство, което прави реалността прозрачна и ясна. Същото важи и за Хумболт – откриването на места, растения, описването и подреждането им, картографирането, наблюденията над климата са онова, което му помага да превръща хаоса в ред. И да живее в свят, който има своите логични обяснения, пък били те и свързани със смъртта.

Както е известно, в природните науки доминираща е Галилеевата парадигма, която поставя в основата на научното познание измерването на явленията и възможността да се генерализира тяхното наблюдение. Оттук и идеята, че основата на света е математическа. На тази представа очевидно е подвластен и романът на Келман, с което той се оттласква от постмодерната перспектива, която засяга действително по-скоро историята. Прибегне ли до науката, той следва класическите представи. И като че ли пренебрегва съществуването на друг познавателен модус, за който говорят учените от 70-те – 80-те години насам, а именно – модела, базиращ се на откриването на уникални елементи, на индивидуални свидетелства и пр. и оспорващ идеята за историята като произвеждаща научни твърдения, подобни на тези от точните науки. Напротив, романът на Келман настоява, че не просто историята, а дори и литературата е в състояние да произвежда твърдения, подобни на тези от точните науки. „Измерването на света“ е пример за роман, който твърди, че обяснението на съвременността трябва да се търси в науката. Дори и тази наука да се прави от хора, които много малко приличат на класически учени и по-скоро, както вече се спомена, са като герои от абсурдна пиеса.

В романа, последвал „Измерването на света“ и озаглавен „Слава“, Даниел Келман представя странните взаимоотношения между писател и персонажи, между артист и неговия двойник, между фиктивното и реалното. Целта му е да отговори на въпроса може ли литературата адекватно да покаже живота, може ли да е реалистична и не отстъпва ли тя пред ужаса на реалността, не го ли замазва и подминава. Неслучайно в един от относително самостоятелните разкази, от които е

¹ Цитатите са от българския превод на романа.

изграден романът, спътничката на писателя яростно се съпротивлява личният ѝ живот и работата ѝ като доброволец в организацията „Лекари без граници“ да станат обект на писането му. Защото тя е убедена, че литературата изкривява и не може да бъде достатъчно реалистична. Споменаваме този факт, защото „Слава“ може да бъде своеобразен ключ за разбирането на „Измерването на света“. Да, признава индиректно Келман, литературата винаги е плод на силното авторово въображение, но това не ѝ пречи да конструира разкази, които казват нещо друго за света, които са допълнителни версии към онова, за което говорят документите. И най-сетне, които имат способността така да заиграват с науката, че да представят не по-малко точни отговори за смисъла на съществуването от тези, които самата наука представя.

ЛИТЕРАТУРА

- Келман 2008:** Келман, Д. *Измерването на света*. Прев. от немски Жанина Драгостинова. С.: ИК „Колибри“, 2008.
- Келман 2011:** Келман, Д. *Слава*. Прев. от немски Жанина Драгостинова. С.: ИК „Колибри“, 2011.
- Колети 2011:** Coletti, V. *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*. Bologna: Il Mulino, 2011.
- Протохристова 2010:** Протохристова, Кл. *Романът на Кундера „Безсмъртие“ и изместването на постмодерната парадигма*. // Кл. Протохристова. *Парадокси на неназовимото*. Съст. Ив. Русков, Мл. Влашки, Св. Черпокова. Велико Търново: издателство „Фабер“, 2010.
- Рачева 2010:** Рачева, Б. *Отпечатъци*. Варна: „Силуети“, 2010, 25.
- Ръовел 2001:** Ръовел, Ж. *Разказване и познаване: употребите на разказа в историята*. // *История. Разказ. Памет*. Съст. Ивайло Знеполски. София: изд. „Дом на науките за човека и обществото“, 2001, 20.

MEDIEVAL MYSTERY PLAYS AND THE PROTOPOLYPHONICITY OF ARTISTIC FORM

Atanas Manchorov
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The present article re-examines Bakhtin's view of the historicity of polyphony. He argues that the treatment of polyvocality in ancient and medieval literature can be only formal due to the lack of favorable conditions for dialogizing the entire chorus of voices to the utmost degree as in Dostoevsky's novels. This view establishes a clear typological boundary. Our objective here, however, is to present medieval mysteries (*The Second Shepherds' Play*) as a serio-comical genre illustrating the historical continuity of polyphony.

Key words: Bakhtin, medieval drama, mystery plays, polyphony, protopolyphonicity, *The Second Shepherds' Play*

Historically, it is the novel that eventually provides the optimal verbal medium for polyphonic thinking. There are other compositional forms, however, that are also conducive to its growth. As regards the contribution of the serio-comical realm to the maturation of polyphony, essential to medieval drama are two characteristics of the crumbling epic world view, namely the overcoming of historical inversion through the positioning of the artistic image within the zone of familiar contact and the semantic variability of fictional characters. Undoubtedly, some of the aspects of polyphony as researched in *Problems of Dostoevsky's Poetics* require further explanation. In Bakhtin's view, medieval drama, in particular mysteries, being part of the serio-comical realm, epitomize only the preparatory, not the final stage of multivoicedness and internally dialogized discourse. We will try to critically re-examine this problem by analyzing *The Second Shepherds' Play* (*Secunda Pastorum*). The main points of historical continuity in the play are the close contact with the object and carnivalization. Not only do they introduce the compositional-stylistic elements of medieval farce but they also parody scripture history. The present article aims to support the thesis that polyphony can be scrutinized and defined not only in terms of the opposition between its

„embryonic“ and „real“ stage, but also as a continuous process of development that reached its peak in Dostoevsky's work.

According to Bakhtin, the theoretical and practical interdependence between the represented object and artistic form and between a research methodology and its subject is essential to literary scholarship. On the synchronic plane, the interdependence between the represented object and the representing method underlies the artistic design of the polyphonic novel, which is based upon the combination of polar-opposite narrative elements. Bakhtin points out that Grossman quite reasonably places emphasis on the anti-canoncity of Dostoevskian discourse, which is owing to the latter's propensity for destroying the „organic unity of material“ (Bakhtin 1984: 14). This is what proves to be the main distinguishing trait of internally dialogized multivoicedness. That rift, caused by the disintegration of the absolute and unitary truth of monologism into a bunch of singularities, explains the advent of a completely new type of artistic viewpoint and the setting of a new agenda of compositional-stylistic unities. And since the subject of art is not just modern life but its multi-leveledness and controversial nature, the author develops an effective method of description which finds expression in „his joining together of the most varied and incompatible elements in the unity of novelistic construction, and in his destruction of the unified and integral fabric of narration“ (Bakhtin 1984: 14). In Bakhtin's view, Grossman, in spite of the insufficient explanatory power of his analysis, rightfully attached importance to the fact that „Dostoevsky merges opposites“ (Grossman 1925: 174 – 75 – qtd. in Bakhtin 1984: 14 – 15). Dostoevsky's idea to combine complete opposites into an organic artistic design explains quite clearly why the historical maturation of his style is influenced by sources which we would otherwise define in many ways as monologic and therefore as generic opponents of the fully developed polyphonic novel. Thus, on the diachronic plane, one of the lines of development, showing the consistency between the represented object and the representing artistic form, is observable in the poetics of medieval drama. On the one hand, the growing importance of modern life is reflected in literature, but on the other hand, the methods of artistic representation necessitate wiping out any distance and drawing depicted objects into the zone of close contact. All this seems to be challenging the truth of Holy Scripture and the views of the clergy inasmuch as they lose their unattainability and remain below the threshold of unambiguous reception. Another central premise of Bakhtin's work is the interdependence and hence consistency between a research methodology and its subject because that is the key to gaining the

right perspective on all issues for discussion. However, this basic requirement is not always met. Literary practice is usually ahead of the analytical potential of literary theory which needs updating because of the shaken status quo of the high distanced genres. The problem is caused by the relatively new genre of the novel and by the need for an appropriate research methodology. This consideration leads to a conclusion – „Studying other genres is analogous to studying dead languages; studying the novel, on the other hand, is like studying languages that are not only alive, but still young“ (Bakhtin 1981: 3) – which is also a call to adapt the scientific outlook to the emerging challenges. Improvements should reflect both the new characteristics of the represented object and the new artistic vision of it. And if this requirement applies to the theory of the homophonic novel, it holds good to an even greater extent for its polyphonic version. Therefore, on the synchronic plane the poetics of the polyphonic novel makes use of ready-made polar-opposites, while from a diachronic perspective drama, providing one of the routes for the maturation of the polyphonic method, contributes to the gradual shift from monologism to dialogism in the multi-genre medium of medieval literature whose artistic experience eventually flows into Dostoevsky’s oeuvre.

The cases of explicit contactology are not always confirmed by documentary evidence and therefore identifying sources of influence can be a difficult or even impossible task. Yet aesthetic experience does not exist in isolated orders because otherwise we would not be able to explain how its fields – those of theme, style, and genre – manage to reproduce much the same patterns in subsequent periods. Undoubtedly, the links and continuity between classical antiquity and the Middle Ages have mapped one of the historical routes of polyphony preserved in the objective memory of genre. Bakhtin places special emphasis on the value of this legacy with regard to the medieval ideas about the structure of the world since in the menippea „a three-planed construction makes its appearance: action and dialogic syncrisis are transferred from earth to Olympus and to the nether world“ (1984: 116). However, it does not remain there as „The three-planed construction of the menippea exercised a decisive influence on the corresponding structure of the medieval mystery play and mystery scene“ (Bakhtin 1984: 116). The generic language of the menippea is not closed off in its initial socio-historical context and does not fade away with the creation of the early exemplary works such as the nonextant writings of Menippus, deriding the Epicureans and Stoics, *A True Story* and *Dialogues of the Dead* by Lucian, and Marcus Terentius Varro’s *Menippean Satires*

in 150 books.¹ On the contrary, it continues to live and to exert influence much later on, to adapt to the author's world view and the qualities of his object, and to move the latter from the far off distance to the zone of direct contact for there is always a tension between unitary language and actual heteroglossia (see Bakhtin 1981: 270), not least because „At any given moment of its evolution, language is stratified ... into languages that are socio-ideological: languages of social groups, „professional“ and „generic“ languages, languages of generations and so forth“ (Bakhtin 1984: 272). Monologism and dialogism as modes of thinking have always existed, but the dominance of either of them is conditioned by the approach to the object of representation. And it is in this sense that we should understand the shift from monologic to dialogic discourse (cf. Manchorov 2011: 49). Medieval literature tends to exploit the potential of the serio-comical across a broad front. As Bakhtin argues, besides Christian Latin writing the complex interaction among genres inspired by the menippea is also targeted at „such dialogized and carnivalized medieval genres as „arguments,“ „debates,“ ambivalent „panegyrics“ (*desputaisons, dits, debats*) morality and miracle plays, and in the later Middle Ages mystery plays and *soties*“ (Bakhtin 1984: 136). Therefore, the very fact that polyphony has its roots in classical antiquity with regard to some guiding principles of composition is an important clue to its inherent historicity and centuries-long development. The view that the menippea is „the *universal genre of ultimate questions*“ (Bakhtin 1984: 146) has definitely furnished the concept of the atemporality of metagenetic poetics (Tihanov 2000: 210) with a relevant example. The reason behind this is the menippea's flexibility to continuously adapt to different periods and forms of literature, and it is in consequence of this fact that it pervades both drama – „The mystery play is, after all, nothing other than a modified medieval dramatic variant of the menippea“ (Bakhtin 1984: 147) – and Dostoevsky's novels where „the menippea is brought close to the mystery play“ (Bakhtin 1984: 147). Certainly, this ongoing process of conceptual interaction and stylistic innovation in literature and culture reveals the phenomenon under scrutiny in terms of its continuity and intrinsic historicity. Quite understandably, the question then arises: what is the author's role in preserving previous artistic experience? Does he play a role in it? Obviously, literature is self-reflexive which helps it turn back to past centuries and make use of innovative modes of artistic vision and new literary devices according to modern living conditions and the proper perspective on them. In Bakhtin's

¹ *Saturarum Menippearum libri CL.*

words, credit for the long-term influence of Menippean satire must go to „the objective memory of the very genre“ (1984: 121) rather than Dostoevsky himself.

The question of the continuity and ahistoricity of aesthetic experience, on the one hand, and of the role of the individual author, on the other hand, is essential to the proper understanding of both the development of polyphony and the reasons for its careful study. The continued existence of polyphony goes far beyond the confines of any literary genre for the simple reason that, just like allegory, it is a supergeneric entity. In fact, it is a world view that is relevant to the characteristics of different genres and different eras, i.e. a specific mode of perception and representation which can ultimately be conceived of as an attitude of mind rather than a specific set of rules. However, this attitude cannot have been adopted all at once: it evolved slowly within the genres of medieval literature where a number of transformations take place during the transition from epic to novel. Not surprisingly, then, in order to capture the very essence of mature polyphony, one has to study its past. We can judge its nature by Dostoevsky's „A Funny Man's Dream“² since in that short story, which has acquired the universality of both the classical menippea and the medieval mystery play, „this internal kinship between the two genres emerges very clearly“ (Bakhtin 1984: 149). In effect, the work contains a description of the family tree of the novel that reveals the crumbling epic world view and the long way of dialogic discourse. As stated above, it is important to clarify how the individual writing style of an author is related to literary history. This issue assumes importance in regard to the fallacious assumption of rationalism concerning „the contraposition of the objective *qua* rational to the subjective, individual, singular *qua* irrational and fortuitous“ (Bakhtin 1993: 30). For instance, when he discusses Kaus's contribution to Dostoevsky studies, he approves of his penetrative observations on the correlation between genre and social environment, namely that the polyphonic novel was bound to appear under capitalism and that it was Russia that was most likely to see its advent. His assertions that there is where „the objective preconditions ... for the multi-leveledness and multi-voicedness of the polyphonic novel“ (Bakhtin 1984: 20) appeared and that „it was not Dostoevsky's subjective memory, but the objective memory of the very genre in which he worked“ (Bakhtin 1984: 121) that stores the aesthetic experience of antiquity and transmits it from age to age, the term „objective“ can be best described as „not influenced by

² In Caryl Emerson's translation of Bakhtin's book on Dostoevsky the short story has been entitled „The Dream of a Ridiculous Man.“

personal feelings or opinions in considering or representing facts“ and „not dependent on the mind for existence“ (“Objective“ 1998). The emphasis on continuity is strong enough, although the language and aesthetic structures that ensure permanence are very much likely to bottle one’s individual creativity up. This, though it may come as a surprise, would bring Bakhtin closer to some rival theoretical movements. Among the general contact points between him and some structuralist-oriented scholars, in spite of their fundamental disagreements, is the social nature of language (see also Wertsch 2007: 648 – cf. Manchorov 2011: 92). It reflects the inherited vocabulary that everyone begins to study as early as the initial stage of language acquisition. Its words and modes of thinking exist outside of and prior to the mind and are, therefore, beyond the scope of individuals, i.e. they are objective in a very real sense. Accordingly, individual artistic consciousness is strongly influenced by the objective remembrance of genre. Only thus can we understand why transhistorical aesthetic constructs assume greater importance than any given writer’s contribution to literature (cf. Wertsch 2007: 648). The unresolved tension between history and typology provides further confirmation of it since, by virtue of metagenetic poetics (cf. Tihanov 2000: 210)³ and its inherent ahistoricity, the *menippea* not only sends polyphony forward in time, but also deindividualizes the subject’s aesthetic activity. Polyphonic discourse is the creation of supraindividual forces that ensure artistic succession. When explaining polyphony, whether we choose to highlight the role of historical continuity or the isomorphism of artistic vision in metagenetic poetics, we just cannot ignore the invisible links between generations of artists and ages on account of the keenly imitative nature of art which is invariably rooted in already existing contexts, whether it adds to or departs from tradition and previous attainments.

The original purpose of liturgical drama was to clearly illustrate the most important biblical narratives, such as Genesis, The Fall of Lucifer, the Original Sin, Cain and Abel, Noah and the Flood, Abraham and Isaac, the Nativity, the Raising of Lazarus, the Passion, the Resurrection, etc. Its detachment from the initial socio-ideological horizon of religious dogma and the interaction with alien discourse broadens its previous sense. There begins to form another „apperceptive background“ (Bakhtin 1981: 281) that outgrows the passive understanding of the object of representation by means of double-voiced discourse. Thus, some important transformations occurred during the transition to the cycles of mystery plays. The first one

³ „What is more, Bakhtin’s ahistorical metagenetic poetics presents Dostoevsky’s novel and the *menippea* as essentially identical“ (Tihanov 2000: 210).

is related to the demand for a wider theater space for more people and to the changing conceptual image of drama. From the church interior they moved to the churchyard and hence to other places such as the town square, the streets, and suburban lawns. As a result of this removal, the plays passed into the hands of the laity, i.e. the city guilds. Generally, they retained their thematic focus and, therefore, the new ideological accents were still within the system of religious beliefs, and yet change occurred. Another significant transformation is related to the direction and significance of language shift. The language of the Roman Empire was the *lingua franca* of the Middle Ages and a tool for building the communication and spiritual community of Christendom in Western Europe thereby refining local language and cultural practices (Ziolkowski 1996: 506). After the collapse of the Empire and the initial formation of the Romance languages, it became increasingly unintelligible, which brought about its replacement in the liturgy of the Mass for French, German and English, etc. This was the result of its unintelligibility that began to „sabotage“ the main purpose of the Mass – to re-enact the sacrament of the Eucharist in the New Testament symbolizing the spiritual connection of Christians with God and reaffirming the doctrine of transubstantiation, according to which the priest consecrates the bread and wine that represent the body and blood of Christ (*King James Version* 1984: Mat 26.26 – 28; Mar 14.22 – 24; Luk 22.19 – 20). The registered examples of the coexistence of Latin and local languages in many texts, however, gave conclusive proof that the aforesaid replacement was certainly not a fast process. As to the grief of the three Marys and St. John during the crucifixion of Jesus, it is widely known that „Such planctus exist both in Latin and the vernacular“ (Chambers 1903: 39 – 40). Similar bilingual services epitomize „the verbal and semantic decentering“ (Bakhtin 1981: 367) that leads to the emergence of national and social languages. After perceiving a serious threat to spiritual integrity – in the West it was the unfamiliarity of both priests and laymen with Latin, which was the reason for the Proclamation of Tours (813) (Forse 2002: 54), and in the East it was the „trilingual heresy“ („Трѣзычѣн ересь“: Jakobson 1985: 297) strongly opposed by Saints Cyril and Methodius – the clergy understood that the liturgy should be comprehensible to both the educated elite and the ordinary people. Even etymologically, the terms „Eucharist“⁴ and „Holy Communion“⁵ indicate an intention to build a spiritual community rather than maintain a social hierarchy. In the Middle Ages, illiteracy remained

⁴ Gr. *εὐχάριστος* – „grateful, thankful“.

⁵ Lat. *communio*, nom. *communis* – „fellowship“, „mutual participation“.

the biggest barrier between the word of God and the vast majority of the population. Of course, the term „literacy,“ which meant a good command of Latin, is fairly vague by modern standards in terms of its constituent skills (reading, writing, and composition) as well as its improvement and varying rates in different parts of Europe. Medieval culture, however, was not oral. Indeed, the written word was represented by the spoken word during religious ceremonies, sermons, and readings, but information was stored in books. And it is writing that erected the pillars of education and learning, which explains why „The need of writing that served a wide variety of purposes is evident in the development of *ars dictaminis*“ (Bäumli 1980: 237). The stages of religious drama, which literary studies and history have managed to reconstruct, reveal its changes in form and content. The original musical nature of liturgical worship failed to provide adequate communication since many episodes lost their meaning due to the impenetrability of Latin. This brought about re-enactments of the Resurrection, which was the first step in dramatizing the Mass. Tropes, the earliest of which is part of the Easter service and commonly known as the *Quem quaeritis* (Whom you seek), played a major role in staging liturgical plays. Of course, there is no reason to accept the terms „drama“ and „play“ just as they are. „The rite remains a rite,“ contends Leonard Goldstein, and then, listing the main symbolic acts during the festive chant, he concludes that they „are not parts of a drama“ (Goldstein 2004: 50). Serving as the basis of the Easter Mass, these episodes were played out within the church walls. As a result of the growing number of people and the expanded thematic scope including both the Old and New Testament stories, there emerged whole cycles whose staging needed more space: at first, that of the church yard and then entirely outdoors. It was during the transition from sacred to profane places and through the involvement of laymen that the clergy loosened its grip on those narratives to leave room for double-voiced discourse. The contact between religious dogma and festive non-canonical treatment of those episodes exposed their content to the powerful impact of secularization and hence realism and the topical issues of the day. In place of the previous officious liturgical scenes reaffirming the notion of faith, there appeared performances that were nothing but „spectacula for mirth, wonder, and delight“ (Chambers 1903: 69). Despite the disagreement between the widely held view of the origin of drama (e.g. Young 1967; Craig 1955)⁶ and some rival theories (see Goldstein 2004: 15

⁶ According to these scholars medieval drama is derived from the 10th-century liturgical chant.

ff.),⁷ it is obvious that in both cases it is heavily dependent upon mimeticism and the ensuing role-play that involves dialogued speech as is evident in the antiphonal psalmody known to us as the *Antiphonarium* imposed by Gregory the Great in the 6th century (Chambers 1903: 6 – 7). As a result of the aforementioned transformations, drama formed a new apperceptive background that benefited from the potential of genre memory. With the advent of the culture of laughter the previous passive state of piety toward the object of the representation is replaced by active participation, because „Carnival is a pageant ... without a division into performers and spectators“ – it is a dynamic process in which „everyone is an active participant“ (Bakhtin 1984: 122).

The most significant change occurs in consequence of the global transition from epic to novel (Bakhtin 1981: 3 – 40). The confluence of opposing aesthetic and axiological categories that destroys the absolute epic distance results from the carnivalization of literature (see Bakhtin 1984: 122 – 23). Thus, the interaction between the sacred and the profane word (cf. Бахтин 2002: 389) leaves room for a zone of familiar contact in the serio-comical genres of medieval literature and particularly in the mystery play. Among the key assumptions is that in comparison with the system of official language rooted in hierarchy and submission, the carnivalistic world view is based upon lived experience for „in carnival everyone is an active participant“ (Bakhtin 1984: 122). Another key assumption refers to the socially-determined purpose of carnivalistic folk culture: it has always provided a vivid counterpoint to all that is sublime, officious, and serious, and therefore „there was no break in tradition between antiquity and the Middle Ages“ (Bakhtin 1984: 129). Undoubtedly, carnivalistic laughter „novelizes“ the represented world and, consequently, its long-term goals while heading to the aesthetics of dialogism tend to be the disintegration of hierarchical distance, the dissolution of man’s epic wholeness, and the moving of the human image from the past to the present. All these shifts testify to the historical continuity of polyphony, which is a good reason for studying its development in previous centuries. *The Second Shepherds’ Play*, which is part of the Wakefield Cycle, illustrates the development of medieval drama at a stage when it is still within the subject area of biblical narrative, but is divorced from the direct functions of religious ritual. While studying the work, one may adopt different approaches. Some scholars have been

⁷ One of the issues in his revisionist methodology is „Why does the new ritual ... take the form of an imitation of an action (plot), an imitation of persons (impersonation), and an imitation of conversation (dialogue)?“ (Goldstein 2004: 214).

dealing with historical and aesthetic problems such as the folk origins of the play (Cosbey 1945: 310 – 17; Johnson 1966: 47 ff.), the presence of *prima pastorum* and *secunda pastorum* in the Wakefield Cycle and the reason for the embedding of a farcical plot line into the lofty Nativity story (Johnson 1966: 47 ff.); others consider the play's humor to be a symptom of class conflict in feudal society whose power structure and property rights oppress the masses (Davis 1992: 3 – 20), and still others direct their energies to the interaction between the aesthetic categories of the sublime and the base forming an organic whole (Maynard 1978: 78). From our perspective, the case typifies the development of polyphony in the carnivalized speech environment of drama and of medieval culture as a whole. The „strange“ combination of the serious theme of the Nativity and farcical episodes diversifies not only the tone of the play, but also its critical assessment. Not surprisingly, some researchers consider the comic and parodic plot line either as intolerably offensive – „The Second Shepherds' Play ... is an artistic absurdity; as a farce of Mak the sheep stealer it is the masterpiece of the English religious drama“ (Malone and Baugh 1969: 281) – or as disproportionately long as compared to the whole work (Campbell 1986: 109). One possible explanation is that the mixture in question is a consequence of anachronistic thinking which tends to put together cultural realities of different ages and geographical areas. Another reason is the very aesthetics of genre at different stages (cf. Bakhtin 1984: 122). The tripartite classification of ancient Greek drama (i.e. tragedy, satyr plays, comedy) is not even remotely applicable to the basic types of medieval stagecraft. For instance, in the former both tragedy, whose „themes and subjects are for the most part drawn from the heroic age“ (Storey and Allan 2005: 2), and comedy, which dares to ridicule gods and humans alike, are easily recognizable genres and neither of them can replace the other. As for the mystery play, however, the comic is not unique only to it. It is firmly rooted in medieval drama (Hardison Jr 1997: 136) which, therefore, deals with contrasting states of mind and values and is indifferent to the genre divisions of classical literature (cf. Mincoff 1976: 184). An important corollary of the concomitance of the serious and the comic is the ongoing development of historical inversion which is essential to the absolute epic distance and hence the high distanced genres. In getting rid of the hierarchy of time zones established in them, artistic consciousness no longer goes back in time and remains in its present and begins to exploit it. Such a fundamental change, however, does not occur overnight. Initially, the past retains its importance, but another continuum is soon attached to it, that of the present, which results in the formation of a

two-layer temporally valorized structure. In it the „then“ of 1st-century Judea coexists with the „now“ of medieval Wakefield, i.e. the temporal zones of the epic and the novel, as in medieval romance (see Manchorov 2011: 199 – 219). Contemporary medieval culture first comes into view through the three shepherds: Coll complains about the hard life of peasants who are „hammed, / for-taxed and rammed“ (*The Wakefield Second Shepherds' Play* ll. 15 – 16, 368) by the gentry; Gib shares his problems of married life since „These men that are wed have not all their will. / When they are full hard bestead, they sigh full still“ (*The Wakefield Second Shepherds' Play* ll. 73 – 74, 370); and Daw grumbles about the weather for „Was never sin Noah's flood such floods seen“ (*The Wakefield Second Shepherds' Play* l. 127, 371). Mak, the sheep stealer, and his wife Gill provide a blasphemous counterpoint to the Nativity story and, therefore, epitomize contemporary life as well. Contemporization is also due to the city guilds inasmuch as their members used stock motifs of their own life and failed to put a strictly theological interpretation on those dramatic re-enactments. Carnivalization does provide a suitable verbal environment for the development of polyphony. The comic treatment of religious ritual and the reconsideration of historical inversion undermines the monologic integrity of man and takes on great significance on account of its field of action and the movement of literary language from the epic to the novel. As medieval drama ignores the aesthetic distinctions between the serious and the comic, it favors alternative approaches to its object and adopts axiologically and theologically ambivalent attitudes. The movement of its generic language toward the novel is due to the fact that drama also contributes to the introduction of contemporary reality through the carnivalizing function of the serio-comical.

In conclusion, at this early stage of its development medieval drama is a literary form that is still taking shape and is not divided into genres as ancient Greek drama. It fulfils a didactic function and is closely linked with religion, and that is why modern views are irrelevant to it. It provides a suitable environment for the development of polyphony for obvious reasons: the dialogic nature of antiphonal singing and the already examined transformations trigger evolutionary processes taking place until the middle of the 13th century. From then onward, every single change will push those plays further away from the original intent to visually represent the liturgy (see Chambers 1903: 7). The interanimation of ideological languages paves the way for the complete polyphonizing of novelistic discourse in modern literature. What comes to the fore is the progressive

development of the dialogic potential of words whose state in this particular context reflects the potopolyphonicity of artistic form.

BIBLIOGRAPHY

- Bakhtin 1981:** Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, TX: U of Texas P, 1981.
- Bakhtin 1984:** Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis, MN: U of Minnesota P, 1984.
- Bakhtin 1993:** Bakhtin, Mikhail. *Toward a Philosophy of the Act*. Ed. Vadim Liapunov and Michael Holquist. Trans. Vadim Liapunov. Austin, TX: U of Texas P, 1993.
- Bakhtin 2002:** Бахтин, М. М. *Собрание сочинений: Проблемы поэтики Достоевского, 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг.* Т. 6 Москва: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002.
- Bäumli 1980:** Bäumli, Franz H. „Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy.“ *Speculum* 55.2 (1980): 237 – 265. Web. Dec. 27 2012, <<http://www.jstor.org>>.
- Campbell 1986:** Campbell, Josie P. *Popular Culture in the Middle Ages*. Bowling Green, OH: Bowling Green State U Popular P, 1986.
- Chambers 1903:** Chambers, E. K. *The Mediaeval Stage*. Vol. 2. London: Oxford UP, 1903.
- Cosbey 1945:** Cosbey, Robert C. „The Mak Story and Its Folklore Analogues.“ *Speculum* 20.3 (1945): 310 – 17.
- Craig 1955:** Craig, Hardin. *English Religious Drama of the Middle Ages*. Oxford: Clarendon P, 1955.
- Davis 1992:** Davis, Adam Brooke. „Folklore and the *Second Shepherds' Play*: A Study in Discursive Archive and Cultural Politics.“ *Allegorica* 13 (1992): 3 – 20.
- Forse 2002:** Forse, James H. „Religious Drama and Ecclesiastical Reform in the Tenth Century.“ *Early Theatre: A Journal Associated with the Records of Early English Drama* 5.2 (2002): 47 – 70. Web. Dec 27, 2012 <<http://digitalcommons.mcmaster.ca>>.
- Goldstein 2004:** Goldstein, Leonard. *The Origin of Medieval Drama*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 2004.
- Grossman 1925:** Grossman, Leonid. *Poetika Dostoevskogo (Dostoevsky's Poetics)*. Moscow: GAKhN, 1925.
- Hardison Jr 1997:** Hardison Jr, O. B. *Poetics and Praxis, Understanding and Imagination*. Ed. Arthur F. Kinney. Athens, GA: U of Georgia P, 1997.
- Jakobson 1985:** Jakobson, Roman. *Selected Writings: Early Slavic Paths and Crossroads*. Vol. VI. Ed. Stephen Rudy. Berlin: Walter de Gruyter, 1985.

- Johnson 1966:** Johnson, Wallace H. „The Origin of *The Second Shepherds' Play*: A New Theory.“ *Quarterly Journal of Speech* 52.1 (1966): 47 – 57.
- King James Version 1984:** *The Holy Bible: Containing the Old and New Testaments in the King James Version*. Nashville: Thomas Nelson P, 1984.
- Malone and Baugh 1969:** Malone, Kemp, and Albert C. Baugh. *Literary History of England: The Middle Ages*. Vol. 1. 2nd ed. Ed. Albert C. Baugh. London: Routledge, 1969. pp. 281.
- Manchorov 2011:** Манчоров, Атанас. *Между епоса и романа. Концепциите на М. Бахтин и „междинните“ жанрове в средновековната английска литература*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2011.
- Maynard 1978:** Maynard, Mack, Jr. „The Second Shepherds' Play: A Reconsideration.“ // *PMLA* 93.1 (1978): 78 – 85.
- Mincoff 1976:** Mincoff, Marco. *A History of English Literature: From the Beginnings to 1700*. Part I. 3rd ed. Sofia: Naouka I Izkoustvo, 1976.
- Objective 1998:** „Objective.“ *New Oxford Dictionary of English*. Oxford: Oxford UP, 1998.
- Storey and Allan 2005:** Storey, Ian C., and Arlene Allan. *A Guide to Ancient Greek Drama*. Oxford: Blackwell, 2005.
- The Wakefield Second Shepherds' Play 1973:** „The Wakefield Second Shepherds' Play.“ *The Oxford Anthology of English Literature*. Vol. 1. Gen. eds. Frank Kermode and John Hollander. New York: Oxford UP, 1973.
- Tihanov 2000:** Tihanov, Galin. *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin and The Ideas of Their Time*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Wertsch 2007:** Wertsch, James V. „Collective Memory.“ *The Cambridge Handbook of Sociocultural Psychology*. Ed. Jaan Valsiner and Alberto Rosa. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- Young 1967:** Young, Karl. *The Drama of the Medieval Church*. Oxford: Clarendon P, 1967.
- Ziolkowski 1996:** Ziolkowski, Jan M. „Towards a History of Medieval Latin Literature.“ *Medieval Latin: An Introduction and Bibliographical Guide*. Ed. F. A. C. Mantello and A. G. Rigg. Washington, DC: Catholic U of America P, 1996. 506 – 507.

**JANE AUSTEN AND TRANSLATABILITY:
PRIDE AND PREJUDICE ILLUSTRATED**

Vitana Kostadinova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The text traces several definitions of “translatability” as a concept, drawing upon Walter Benjamin, Wolfgang Iser, Jacques Derrida, and Mary Snell-Hornby, in order to focus on the intersemiotic translation Jane Austen’s *Pride and Prejudice* in the following illustrated editions: Bentley’s (1833), Allen’s (1894), Macmillan’s (1895), Winston Co’s (1949), and Marvel’s (2009). The novel proves to be translatable into the language of the visual, and popular enough in the nineteenth, twentieth, and twenty-first centuries. It justifies Virginia Woolf’s evaluation of Austen: “She stimulates us to supply what is not there.”

Key words: Jane Austen, *Pride and Prejudice*, translatability, illustrations, popularity

Austen-mania at the turn of the twentieth into the twenty-first century is both fascinating and puzzling as a phenomenon. In a book called *Jane’s Fame: How Jane Austen Conquered the World*, Claire Harman claims that the author’s name has been turned into an “exploitable global brand,” which has “little to do with reading” (Harman 2010: 3). Yet, in the beginning, it was reading that triggered Austen’s popularity. With reading in mind, I would like to approach several illustrated editions of *Pride and Prejudice*, the novel that contemporaries and posterity rate as her best. Back in 1813, it was “the fashionable novel” according to Annabella Milbanke (later Lady Byron), who wrote in a letter that she thought it “a very superior work” because “the most probable” novel she had ever read (Southam 1995: 8; Elwin 1963: 159). A century later, A. C. Bradley confirmed the real-life charm of Austen’s fictional world: “In reading of Elizabeth Bennet ... it is impossible for me to doubt either the author’s intentions or my own feelings. I was meant to fall in love with her, and I do” (Bradley 1911: 28). By 2011, a contemporary American writer has found out he cannot resist the heroine better than anyone else – apparently,

Elizabeth Bennet is the most charming character his first-person narrator has ever met (Deresiewicz 2011: 44).

The process of establishing a connection between the author's text and the reader's context is often a process of translating literature into the language of experience. To take this a step further, the popularity of a text seems to be the function of its translatability. Reputedly used by Walter Benjamin for the first time, translatability is, in his opinion, "an essential property of certain works"; to him, the task of the translator was "to bring the seeds of universal language to ripeness in translation" (Benjamin 2006: 299, 304). His seemed to be a belief in the universal deep structure that finds a different expression in the various surface structures of the different languages: a form of essentialism, which does not recognise the role of the reader and would not account for the changing tides of authors' popularity. To my mind, a definition of translatability would have to account for the communicative function of reading, wherein the author brings the text and the readers their context. Thus, Iser's understanding of translatability "as a set of conditions that are able to bring about a mutual mirroring of cultures" is not applicable either because it ignores the properties of writing altogether (Iser 1996: 248).

Of course, any initial premise that popularity is synonymous with translatability is threatened by Derrida's deconstructivist double take on the relationship between the two:

A text lives only if it lives *on* [*sur-vit*], and it lives *on* only if it is *at once* translatable *and* untranslatable (...). Totally translatable, it disappears as a text, as writing, as a body of language [*langue*]. Totally untranslatable, even within what is believed to be one language, it dies immediately. Thus triumphant translation is neither the life nor the death of a text, only or already its living *on*, its life after life, its life after death. (Derrida 2004: 82)

The implication is that total untranslatability prevents understanding, while the complete appropriation of a text would deny its originality and would erase the identity of the author. Identity and originality are historically grounded categories, so it appears suitable to approach the Jane Austen myth by retracing its chronological developments in terms of these questions: which characteristics of her writing have been singled out by critics, how has translation into other languages affected the style of her novels, and what alternative media have been used to relate her stories? The answers will elucidate what is translatable in Austen's texts (or rather

has been at a certain point of time) and what might resist translation in a new context. The three fields of inquiry refer to Jacobson's three types of translation: *intralingual*, *interlingual*, and *intersemiotic* (Jacobson 1959/2000: 114).

Part of the broader research topic "Jane Austen and translatability," this paper takes up the *intersemiotic* aspect of translation and focuses on several visual transformations of *Pride and Prejudice*, i.e. it examines the illustrations in several editions of the novel. The examples include the very first illustrated edition that appeared as part of Bentley's five-volume set (1833), the best known Victorian publications with Hugh Thomson and C. E. Brock as the artists (1894 and 1895), a mid-twentieth century attempt to re-visit the visual in book format after the advent of film adaptations (1949), and a recent comic-book version of the novel featuring Hugo Petrus's artwork (2009).

Understandably, from the very beginning, the main character of the story was in the centre of attention: Elizabeth Bennet was not only celebrated by male critics, as documented by Saintsbury among others, who claimed that "to live with and to marry, I do not know that any one ... can come into competition with Elizabeth" (Austen 1894: xxiii); in some ways she was Austen's favourite heroine. The author had tried to find her portrait at the Exhibition in Spring Gardens, she wrote in a letter to her sister Cassandra (24th May 1813). The letter refers to Elizabeth as Mrs. Darcy and imagines her in a yellow dress (Le Faye 1995: 212), which, had it been known at the time of the Bentley edition, may have had its impact on the visualisation therein. No Austen letters were publicly available in 1833, however, and the artists (Pickering and Greatbatch) opted for their contemporary pre-Victorian fashion: they depicted Elizabeth in both the frontispiece and the title-page illustration.

The two images in this first illustrated edition – disappointingly, there are no other plates in it – seem to signal that the story of *Pride and Prejudice* was perceived as contemporary and the heroine was brought up to date. The choice of an episode for the frontispiece is captioned as: "She then told him what Mr. Darcy had voluntarily done for Lydia. He heard her with astonishment." In this scene of the novel Elizabeth asks her father's consent to marry the man of her choice. The caption does, therefore, bring the courtship-and-marriage plot into relief but somewhat indirectly. Even though the father is not depicted old enough, patriarchal values seem dominant and the situation appears dramatic. The two figures are in the centre of the page: the posture of Mr. Bennet reveals his being taken aback,

his feet are wide apart to help him keep his balance as if on a boat, whereas his interlaced fingers reveal a combination of resolution and defensiveness; Miss Bennet, on the other hand, is much more dynamic, reaching out to him with one arm and emphasizing what she seems to be saying with the other, her body is bent towards him, she is walking towards him and is fully prepared to give him a hug. If we go back to the wider context of the novel, the text emphasizes the emotional exchange between the two:

Elizabeth, still more affected, was earnest and solemn in her reply; and at length, by repeated assurances that Mr. Darcy was really the object of her choice, by explaining the gradual change which her estimation of him had undergone, relating her absolute certainty that his affection was not the work of a day, but had stood the test of many months suspense, and enumerating with energy all his good qualities, she did conquer her father's incredulity, and reconcile him to the match. (Austen 1833a: 330)

It is worth mentioning that Mr. Bennet has given Lizzy his consent prior to that. So it is not for the sake of permission that she appears agitated, it is rather a desire to re-assure her parent she will be happy. The sentences chosen for a caption have this double reference to the moment we can see illustrated but also to what has happened previously. The mention "of what Mr. Darcy had voluntarily done for Lydia" echoes Elizabeth's feelings on reading his letter, "when she grew absolutely ashamed of herself" (Austen 1833a: 182); those feelings were reiterated when she acquainted herself with her aunt's communication, which explained the gentleman's role in her sister's wedding: Miss Bennet was first thrown "into a flutter of spirits" (Austen 1833a: 284) and was then "humbled", though "proud of him" (Austen 1833a: 285). Thus, one of the emblems of the novel, the frontispiece implies, is the heroine's change of heart, i.e. her growing up to realise that her first impressions and her judgments were nothing to be proud of. In other words, the 1833 edition sells the novel as a romance but also as a female coming-of-age story.

An interesting counterpart to this pictorial representation of the novel's entirety is the title-page illustration of Elizabeth, *en face* and with a parasol, and Lady Catherine, in profile, with her elaborate hat hiding her face, holding the wrist of the young woman with her left hand, while wagging the index finger of the other hand at her. The caption reads: "This is not to be borne. Miss Bennet, I insist on being satisfied. Has he, has my nephew, made you an offer of marriage?" The image and its tag

reconstruct the scene in which Mr Darcy's aunt demands to be reassured that Elizabeth has no intention of becoming Mrs Darcy (Austen 1833a: 309). It counters patriarchal with matriarchal sentiments and introduces the social hierarchy of the world of the novel. Her Ladyship is at the top of the social pyramid: saying *no* to her makes the young heroine a rebel all the more appealing for her charming strength of character to defend her right to love.

The couple of plates that Bentley went for are countered by the 160 drawings in the Allen edition (1894). Spielmann and Jerrold have estimated that 11,605 copies of the book were sold within twelve months (Spielmann, Jerrold 1931: 91f). Claire Tomalin, one of Jane Austen's biographers, does not give credit to the artist; she claims:

Hugh Thomson's drawings, with their soft Edwardian version of the Regency world, must have done her reputation more harm than good over the years. 'Girlie books', a bookseller called her novels to me the other day. I wondered if he was put off by Thomson's dressmaker's dummies, or by the way so many screen versions set the books in an imaginary golden age in which England was entirely peopled by the comfortable classes. (Tomalin 1997)

Tomalin sounds somewhat prescriptive with regard to the popularity Austen and her novels should have had. Thomson himself had doubted the suitability of *Pride and Prejudice* for illustration (Spielmann, Jerrold 1931: 86) but his friends were delighted with the result. Dobson reassured him: "You are at your best, the critics are shouting themselves hoarse in your praise," and critic, poet, playwright and theatre manager Comyns Carr wrote in a letter: "I am inclined to think it is quite the best thing you have done: in delicate definition of character, and in felicity of actual workmanship, it is certainly in advance of all that has preceded" (Spielmann, Jerrold 1931: 91, 93). When his illustrated volumes of *Sense and Sensibility* and *Emma* appeared in 1896, "the new Austen novels ... were hailed with the same general approval as that which had been accorded to the *Pride and Prejudice*" (Spielmann, Jerrold 1931: 106). Thomson's biographers believe that no less than 25,000 copies of that first illustrated edition had been circulated by 1907 (Spielmann, Jerrold 1931: 91f).

Leafing through that 1894 edition, it is intriguing to trace which aspects of the text have been highlighted by the illustrations. The frontispiece is no longer representative of the whole, and it does not need to be, as more visuals are to come in the volume; the depictions are

integrated in the reading experience by being wrapped in the text rather than afforded a page of their own. Fashion appears to be important, with all the attention paid to dresses, jackets, shoes, hats, hairstyles, parasols, etc. In terms of setting, the reader is treated to both exteriors and interiors, furniture is drawn in detail; we have a dinner table overlaid with glasses, plates, candelabra, and vases; there is a profusion of carriages, which are closely related to social status. Jane Austen did not deem it necessary to describe any of those, giving her readers the space to imagine them. In Thomson's rendition, the novel was transformed into a period piece, a glimpse into the agreeable world of the past. Bentley's edition had made Elizabeth Bennet, her father and Lady Catherine de Bourgh the contemporaries of the 1933 reader. Thomson's illustrations established the connection between Austen and the material culture of *her* time – one of the attractions for filmmakers nowadays. While, in his introduction to the novel, Saintsbury chose to praise the structure of the plot, the minor as well as the major characters, and the narrator's use of irony, the drawings highlighted the details of setting and appearances. Thus, they were the first to signal the chronological gap between characters and readers.

This lavishness of visuals was reinforced by the Macmillan edition in 1895, for which C. E. Brock was hired to do the plates, forty of them: he was "one of the younger illustrators of the day, who had been most markedly influenced by Thomson's work" (Spielmann, Jerrold 1931: 101f). This is to say, we are still faced by the world of Regency England but the strength of the Brock illustrations is the attention to character and the charming depiction of narrative irony. The comedy of manners has been visualised quite successfully and some of the faces and postures are absolutely hilarious; these drawings promise an entertaining read. The underprivileged make an appearance as well: say, the housekeeper and the maids who are shown Lydia's ring, or the peasants being scolded off "into harmony and plenty" by Lady Catherine de Bourgh. Mr. Collins is as cartoonish as in the text. Mr. Darcy is every bit as proud as readers would imagine him to be. Mr. Bennet's being ineffectual transpires in his reaction to the news of Lydia's elopement with Wickham: sprawled lifeless in a chair at the forefront of the picture, with Mrs. Bennet having a fit of hysteria in the background.

An undated edition of *Pride and Prejudice*, published by Thomas Nelson (in the first half of the twentieth century according to library catalogues), includes eight drawings by C. E. Brock but, interestingly, these are not identical with the drawings in the Macmillan edition. This

book can boast the most amusing Mr. Darcy, especially as caught in the still of handing his letter to Elizabeth (Austen n.d.: 173).

If Pickering and Greatbatch contemporized *Pride and Prejudice* for the audience of the 1830s, and Thomson's and Brock's illustrations highlighted the chronological distance between Austen's world and the readers', the American publication of 1949, illustrated by Douglas Gorsline, attempted both effects at once. It was the second title in a series "selected by W. Somerset Maugham as the ten greatest novels in the world" (Austen 1949: v). *Pride and Prejudice* made it into the top ten because the editor thought it "wonderfully readable" (xviii). Gorsline contributed black-and-white drawings as well as colour paintings to the volume. The paintings (five of them) reveal the artist's innovative approach, adding an abstract quality to the realistic setting. The result of the modernist technique is a twentieth-century feel to the atmosphere, particularly intriguing in the third painting, in which a company of four, two ladies among them, "sat down to a game of whist," the caption says. The phrase is reminiscent of Chapter 16, in which Mr Collins had the chance of obliging Mrs. Phillips "by sitting down to whist" (Austen 1833a: 67), but it also echoes the late nineteenth-century work by American writer E.P. Roe, *From Jest to Earnest*, in which "The two other young ladies, and Harcourt and De Forrest, sat down to a game of whist" (Roe 2007: 24). In *Pride and Prejudice* the heroines do not seem to be actively engaged in card games, in spite of the hints at it in Chapter 21: it mentions Mrs Bennet's "rapacity for whist players" as a result of which Elizabeth and Darcy "were confined for the evening at different tables, and she had nothing to hope, but that his eyes were so often turned towards her side of the room, as to make him play as unsuccessfully as herself" (Austen 1833a: 298). Whether Elizabeth is unlucky at cards or in love, or both, remains ambivalent. Certainly, Austen's ladies are not unfamiliar with the game: in *Sense and Sensibility* "Elinor was obliged to assist in making a whist table for the others. Marianne was of no use on these occasions, as she would never learn the game..." (Austen 1833b: 141). This said, Gorsline's picture features women much more liberated than in Regency England and their body language seems to transpose the scene to the early twentieth century. His rejection of quotations from the text as captions, and the visual improvisations on the plot estrange the viewer from the story line. The dress code appears a bit inconsistent: the pictures evoke Austen fashion but some of the drawings feature figure-hugging clothes and slim waists (cf. Austen 1949: 24, 42, 146, 228).

The equivocal effect of visual representations is carried forward by a twenty-first century interpretation of Austen's novel in the form of a comic book (2009). To begin with, the cover art (Sonny Lewis) is much admired but it doesn't have much in common with the style of what one finds inside (Hugo Petrus). The trimming of the story in order to fit it into the new medium is reminiscent of the American series of "the ten greatest novels in the world" discussed above: the general foreword there acknowledges that "[i]n some cases Mr. Maugham has felt that abridging strengthens the stories by eliminating cumbersome dissertations" (Austen 1949: v). The *Marvel Classics* approach certainly relies on a similar philosophy, but Janeites are not thrilled by losing the nuance and complexity of the original: "the richness of Austen's *Pride and Prejudice* is sacrificed for brevity and the brilliance of Austen's characterizations is missing" (Horner). At the same time, Nancy Butler, who adapted the text, has been accused of being unable "to refashion Austen's story to better suit a more diminutive length" – this reviewer draws a parallel with Joe Wright's film (2005) and finds the same fault with both: "the lack of pruning that made Keira Knightley's version such a wreck" (Hahne). Of course, award-winning writer Nancy Butler has her admirers; in the opinion of one of them, she "was able to condense the story of *Pride and Prejudice* without losing any of the good Austen-ness of it" (Lillian).

It is Hugo Petrus' art, however, that is more controversial. The Bennet sisters appear to be twenty-first century girls with 1980's hair-styles, who wear lip-stick and pout prettily; in the phrase of an indignant literature student, "They look like airbrushed porn stars" (Jeremy). At the same time, their clothes bridge the gap between the nineteenth century and today as if we are in the midst of a fancy dress party. Thus, the period-piece type of appreciation is packed together with a contemporary feel. A different aspect of the visuals in this interpretation of the novel is the characters' theatricality. Their body language is often overwhelming; perhaps, this has to do with a tradition in the medium, which is summarised in the observation: "this book is more 90's Spiderman than artsy adorable love story" (Staffer). The exaggerated grimaces translate words into the idiom of an audience brought up on graphic novels: "He [the artist] does a wonderful job showcasing Elizabeth Bennet's personality through her facial expressions and capturing Mr. Darcy's arrogance and, later on, the softening of his personality" (Horner). For the uninitiated, puzzled by these facial expressions, it is a relief to have read the original. Judging by appearances, which in this case are essential, the

twenty-first century adaptation of the novel has produced the effect of “cultural inflation” (Klapp 5); it has diminished the value of the symbol.

Of course, Austen did not describe appearances or setting, neither did she explicate the specificity of her contemporary culture, giving us the freedom to fill in the missing information. These “gaps”, to resort back to Iser’s term,¹ stimulate us “to imagine what is not there” (Woolf 1957: 174); they have allowed generations of readers to envisage the past or map the text onto their present. In other words, the extent to which her novel is “embedded in its own specific culture” does not make it untranslatable, and neither does “the distance that separates the cultural background of source text and target audience in terms of time and place” (Snell-Hornby 1995: 41). *Pride and Prejudice* has had numerous translations into the semiotic system of visual imagery ever since the nineteenth century. To what an extent these translations have been *successful* remains debatable and the debate is inevitably concerned with values. Nevertheless, the contemporary graphic adaptations of the novel advertise the title even if the author’s name is replaced by that of the script writer and the different interpretations of the illustrators confirm that the text “lives on”.

BIBLIOGRAPHY

- Austen 1833a:** Austen, J. *Pride and Prejudice*. London: Bentley, 1833.
Austen 1894: Austen, J. *Pride and Prejudice*. London: George Allen, 1894.
Austen 1895: Austen, J. *Pride and Prejudice*. London: Macmillan, 1895.
Austen 1949: Austen, J. *Pride and Prejudice*. Philadelphia: J. C. Winston Co, 1949.
Austen 2009: Austen, J. *Pride and Prejudice*. New York: Marvel Comics, 2009.
Austen n.d.: Austen, J. *Pride and Prejudice*. London: Thomas Nelson, n.d.
Austen 1833b: Austen, J. *Sense and Sensibility*. London: Bentley, 1833.
Benjamin 2006: Benjamin, W. The Task of the Translator. Transl. by James Hynd and E. M. Valk. // *Translation - Theory and Practice: A Historical Reader*. Eds. Daniel Weissbort and Astradur Eysteinnsson. Oxford: Oxford University Press, 2006, 298-307.

¹ “Even in the simplest story there is bound to be some kind of blockage, if only for the fact that no tale can ever be told in its entirety. Indeed, it is only through inevitable omissions that a story will gain its dynamism. Thus whenever the flow is interrupted and we are led off in unexpected direction, the opportunity is given to us to bring into play our own faculty for establishing connections - for filling in the gaps left by the text itself.” (Iser 1988: 216).

- Bradley 1911:** Bradley, A. C. Jane Austen. // *Essays and studies by members of the English Association*, vol. II, collected by H. C. Beeching. Oxford : Clarendon Press, 1911, 7-36.
- Deresiewicz 2011:** Deresiewicz, W. *A Jane Austen Education: How Six Novels Taught Me about Love, Friendship, and the Things That Really Matter*. New York: Penguin Press, 2011.
- Derrida 2004:** Derrida, J. Living On. Transl. by J. Hulbert. // *EPZ Deconstruction and Criticism*. Harold Bloom et al. New York: Continuum, 2004, 62 – 142.
- Elwin 1963:** Elwin, M. *Lord Byron's Wife*. New York: Harcourt, Brace & World, 1963.
- Hahne n.d.:** Hahne, S. *Pride and Prejudice*. Good Ok Bad. 28 Feb., 2013 <http://goodokbad.com/index.php/reviews/pride_and_prejudice_review>.
- Harman 2010:** Harman, C. *Jane's Fame: How Jane Austen Conquered the World*. Edinburgh: Canongate, 2010.
- Horner 2013:** Horner, A. *Jane Austen's Pride & Prejudice (Marvel Illustrated) by Nancy Butler and Hugo Petrus*. 6 Feb., 2013. Diary of an Eccentric. 28 Feb., 2013. <<http://diaryofaneccentric.wordpress.com/2013/02/06/review-jane-austens-pride-prejudice-marvel-illustrated-by-nancy-butler-and-hugo-petrus/>>.
- Iser 1988:** Iser, W. The reading process: a phenomenological approach. // *Modern Criticism and Thought: A Reader*. Ed. David Lodge. London: Longman, 1988, 211 – 228.
- Iser 1996:** Iser, W. The Emergence of a Cross-Cultural Discourse: Thomas Carlyle's *Sartor Resartus*. // *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between*. Eds. Sanford Budick and Wolfgang Iser. Stanford University Press, 1996, 245 – 264.
- Jacobson 1959/2000:** Jacobson, R. On Linguistic Aspects of Translation. // *The Translation Studies Reader*. Ed. L. Venuti. London: Routledge, 2000, 113-118.
- Jeremy 2009:** Jeremy. *Pride and Prejudice Comic, WTF?* 20 April, 2009. Minds in the Gutters. Class blog for WMST 425B, a University of British Columbia student-directed seminar about gender and women in comics. 28 Feb., 2013. <<http://comixubc.blogspot.com/2009/04/pride-and-prejudice-comic-wtf.html>>.
- Klapp 1991:** Klapp, O. *Inflation of Symbols: Loss of Values in American Culture*. New Brunswick: Transaction Publishers, 1991.
- Le Faye 1995:** Le Faye, D. (compiler and ed.) *Jane Austen's Letters*, 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Lillian 2012:** Lillian. *Pride and Prejudice*. 17 Sept., 2012. Lillian's Reviews. 28 Feb., 2013. <<http://www.goodreads.com/review/show/416626377>>.
- Roe 2007:** Roe, E. P. *From Jest to Earnest*. Wildside Press LLC, 2007.
- Snell-Hornby 1995:** Snell-Hornby. *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins, 1995.
- Southam 1995:** Southam, B. (ed.) *Jane Austen: The Critical Heritage*. Volume 1. London: Routledge, 1995.

Spielmann, Jerrold 1931: Spielmann, M. H. and W. Jerrold. *Hugh Thomson: His Art, His Letters, His Humour and His Charm*. London: A. & C. Black, 1931.

Staffer 2011: Staffer, J. *Pride and Prejudice*. 26 Jan., 2011. EZRead eBookstore's Reviews. 28 Feb., 2013. <<http://www.goodreads.com/review/show/143824109>>.

Tomalin 1997: Tomalin, C. *The Good Book Guide Magazine*, November 1997, Issue 107. Quoted online at *Austen Illustrated*. 11 Sept. 2004. Jane Austen Society of Australia. 13 Dec. 2012. <<http://www.jasa.net.au/illo/index.htm>>

Woolf 1957: Woolf, V. *The Common Reader*, First Series. London: Hogarth Press, 1957.

**DECOROUS SEDUCTION:
THE SELF-ANNOTATED POETRY OF WILLIAM EMPSON**

Maria Dimitrova
St. Kliment Ohridski University of Sofia

The paper considers the poetry of William Empson from one specific aspect: the authorial notes which he attached to many of his poems. Empson was a staunch believer in the need for authorial annotation in modern poetry, and one of the issues which this paper discusses is the extent to which his poetic practice was consistent, in this respect, with his theoretical positions. The paper also considers the relations that hold between the poems and the notes in Empson's poetry, and outlines some of the notes' key stylistic features and rhetorical strategies.

Key words: William Empson; 20th-century poetry; authorial annotation

Having to read a footnote, Noël Coward once reputedly quipped, is like “having to go downstairs to answer the door while in the midst of making love” (Grafton 1999: 69 – 70; Grafton's phrasing). Drawing on the same field of experience, in his reflections on the same problem, William Empson offers a very different simile: “A whole new book of poetry without prose seems ... rather like a seduction without conversation; it becomes almost indecently portentous” (Empson 1988: 72). By “prose” Empson means here authorial annotation and commentary on the poems; and what his claim suggests is that poetry which lacks this kind of annotation reveals a poet who is self-important and self-serving. Such poetry is, all in all, a rather indecorous affair.

In his own relations with the reader Empson showed himself, in this respect, the perfect gentleman. He annotated most of the poems in *Poems* (1935) and *The Gathering Storm* (1940), often repeatedly (providing new versions of the notes for new editions)¹; and at public readings he would

¹ Such as the audio recordings of his poetry. Shortly before he died, he also volunteered to write further glosses for the Hogarth Press's 1984 edition of his *Collected Poems* (Haffenden, ed. 2000: li). It is on the poems that appeared in *Poems* (1935) and *The Gathering Storm* (1940) that this paper focuses on; all quotations follow the text

combine the poems with “affable ... extended explanation and exegesis” (Rounce 2003: 134). Empson was a firm believer in the necessity and value of self-annotation in modern poetry²; and was openly scornful of the anti-intentionalism of the New Critics. He held John Livingston Lowes’s *The Road to Xanadu* in high regard, and took great interest in Richard Bentley’s controversial edition of *Paradise Lost* (Haffenden, ed. 2000: xlvi).

To return to his own poetic practice: Empson does leave some poems un-annotated, but, generally speaking, these seem to be premeditated silences rather than inadvertent omissions. One such un-annotated poem (to take a single example) is “Ignorance of Death” – a poem that concludes with the following stanza: “Otherwise I feel very blank upon this topic, / And think that though important, and proper for anyone to bring up, / It is one that most people should be prepared to be blank upon” (Empson 1940: 30). That no note should be attached to this poem is only appropriate. In a sense, the absent note negatively complements the poem, confirming and endorsing its professed ethos. At the same time, it may also be considered to act as a silent critique of it: through its absence, the note draws attention to the poem’s paradoxical presence – a presence that runs counter to the poem’s own beliefs.

So what do the authorial notes that Empson usually provides for his poems aim to do? This is the self-annotation programme Empson set himself: “... I should want to write very full notes; at least as long as the text itself; explaining not only particular references, paraphrasing particularly condensed grammar, and so on, but the point of a poem as a whole, and making any critical remarks that seemed interesting” (letter to editor Ian Parsons qtd. in Haffenden, ed. 2000: xlvii). These, furthermore, must be notes that are “simple, goodhumoured, [and] illuminating” (Empson 1988: 71).

To begin at the beginning then: the notes must be long (a point that Empson insists on – see also Empson 1988: 71, 80). This may appear wilful or eccentric, but in fact is fundamentally connected with Empson’s understanding of what poetry should be. Empson believes that poetry needs to be as concentrated as possible³ – but such concentration, he is aware, can be difficult for the reader to deal with, if it is not relieved by prose: readers, as he puts it, “do not like [a book of poetry] to keep them

of those two collections. References to “Bacchus” are to the full version of the poem as it appeared in the later collection.

² In this paper, the terms *self-annotation* and *authorial annotation* are used interchangeably.

³ See Empson 1988: 76 – 77.

strung up to a high level of difficulty or exultation [P]oetry published with long discursive notes ... would be much nearer the concentration they are prepared to swallow” (ibid.: 72).

Empson’s own notes are, in fact, of various length; but it is true that compared with the poems they comment on some of them are disproportionately long. “Sea Voyage”, a poem of 19 lines, is accompanied by a note that is one page long; the note to “China”, a poem of 28 lines, takes up three pages and amounts to a mini-essay on selected aspects of Chinese history and culture. The most remarkable note by far, in this respect, has to be the note to “Bacchus”. Admittedly, this is a fairly long poem – 92 lines, but even so the almost six-page note is formidable, especially, perhaps, as it comes at the beginning: it is the note to the first poem in the collection. Empson was, of course, aware of this enormity: the prefatory note to the individual notes in the collection opens with the bold “These notes may well look absurdly pretentious, and they start off with the most extreme example” (Empson 1940: 55).

At the other end of the length spectrum is a note like that to “Aubade”. The poem, which with its 42 lines is among Empson’s longer poems, is accompanied by a note that consists of a single short sentence: “*The same war in Tokyo then was the Manchurian Incident*” (Empson 1940: 63; italics Empson’s). The contrast is striking and, again, surely deliberate. It is a matter of style as well as size: a contrast between elaborate villanelle-inspired repetition of alternate lines and a simple pointed sentence. This more narrowly technical contrast also draws attention to a sharp thematic contrast: that between the title, which identifies the poem as a love poem, and the note, which presents the poem as a political one. “Aubade” is one of Empson’s most personal and most explicitly amorous poems, and it is hard not to read the note as a deliberate refusal to comment on the situation described and the persons involved.

A similarly functional contrast of size and style can also be observed in “Missing Dates”: the taut, elaborately patterned villanelle is coupled with a note that consists of a single loosely coordinated, casually parenthetical sentence: “It is true about the old dog, at least I saw it reported somewhere, but the legend that a fifth or some such part of the soil of China is given up to ancestral tombs is (by the way) not true” (ibid.: 65). We find here, in addition, a clash between the profound angst of the meditation on the waste that “remains ... remains and kills” (ibid.: 31) and the trivial detail of “the old dog”, which in the note is given disproportionate – and thus ludicrous – prominence. This counterpoint which the note provides can be seen to serve, in the first place, as the relief

that, according to Empson, is necessary to prevent readers from being too “strung up” to too “high [a] level” of emotion for too long. In addition, it can also be seen to act as an ironic comment on the poem, to cut it down to size: the offhand, frivolous note makes the poem proper appear, by comparison, ponderous and solemnising. In this sense, it can be considered as the author’s own check against the excesses of particular attitudes and emotions; and the whole – poem and note – achieves a tentative balance that is an alternative to both extreme gravity and levity.

Some of the remarks just made about notes that sound casual and offhand, even frivolous, lead us, in fact, to what in Empson’s view is probably the most important aspect of the authorial note: namely, the manner in which the note conveys information, the attitude which it projects. Empson believes that a note should be “chatty” (letter to Julian Trevelyan qtd. in Haffenden, ed. 2000: xlvi); that it should be “goodhumoured” and “casual[...]” (Empson 1988: 71, 72). Both the diction and the syntax of Empson’s notes are, indeed, quite informal. Although such casualness can occasionally also be found in the poems, it is limited to only a few of them, and so the notes produce a powerful contrast with the poems proper, especially with those that make use of technical vocabulary. The note to “Missing Dates”, quoted above, is a typical example of casual syntax and diction (“*It is true about the old dog, at least I saw it reported somewhere, but the legend that a fifth or some such part of the soil of China is given up to ancestral tombs is (by the way) not true*” – emphasis added here and in all quotations that follow). The note to “Bacchus” tells us that “A mythological chemical operation to distil drink *is going on* for the first four verses”, and that “*Anyway* the drink is now chiefly needed for anaesthetic”; the note to “Reflection from Rochester” begins “*The idea is that* nationalist war is getting to a crisis ...” (Empson 1940: 56, 60, 64); etc. Some of the notes blithely refer to the poem they comment on as “the thing”: “*The thing* is about a surprised pleasure in being among Japanese again” (note to “The Beautiful Train” – *ibid.*: 66); “*the thing* expresses a kind of innocent glee ...” (note to “China” – *ibid.*: 67).

Also casual is the way in which the titles of the poems are, appearing at the head of the respective note, often truncated in a kind of convenient shorthand: “Reflection from Rochester” is shortened to “Rochester”, “The Beautiful Train” is shortened to “The Train”, “Four Legs, Two Legs, Three Legs” is shortened to “Four Legs”, “Your Teeth are Ivory Towers” is shortened to “Your Teeth”, etc. The use of characters rather than words or phrases is another kind of shorthand: “These two = the salt and water sublimed and distilled over from the retort = the sea from which life arose

and to which the proportions of all creatures' blood are still similar" (note to "Bacchus" – *ibid.*: 57). And while this example of shorthand is perfectly readable, it also rather reminds one of *private* notes, of notes jotted to oneself. The privateness, although it does not present a problem in communication in this particular case, alerts us to the possibility that casual does not necessarily equal (publicly) accessible or simple – as we shall see a little further on.

Empson's decision to write notes that are casual, good-humoured and chatty was, it seems, largely made against the background of Eliot's notes to *The Waste Land*: while Empson affirms that those notes "had to be written" (*Criterion*, 15 [April 1936], 519, qtd. in Haffenden 2005: 372), he also bristles at Eliot's "schoolmaster's tone" and his "air of intellectual snobbery" (Empson 1988: 71; letter to Parsons qtd. in Haffenden 2005: 371). Accordingly, his choice of an informal manner extends to his style of referencing as well – Empson's references are markedly unacademic, markedly different from the typical *Waste Land* note's formal source reference for the respective quotation or allusion. Although Empson draws, in his poetry, on a vast range of ideas, he typically does not refer the reader to exact sources. Thus, for example, "This Last Pain" paraphrases Wittgenstein ("“What is conceivable can happen too,’ / said Wittgenstein” – Empson 1935: 29), but the note to the poem, while it makes an ironic comment on the philosopher's relevance to the poem (*ibid.*: 46), does not identify the idea's source. A reference to *Tractatus Logico-Philosophicus* would clash with the general casualness Empson aims at – not to mention a reference like "v. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Proposition 3.02", which is how it would appear in an Eliot note. Likewise, in the same note, explaining the poem's "Those thorns are crowns which, woven into knots, / Crackle under and soon boil fool's pots" (*ibid.*: 29), Empson quotes the tag "As the crackling of thorns under a pot, so is the laughter of a fool" (*ibid.*: 46), but does not identify its source – Ecclesiastes 7: 6. Furthermore, when Empson does cite the exact source, he is not necessarily accurate: thus, the reference to "*Outline of Life* by Wells, etc." in the note to "China" (Empson 1940: 70) should really be a reference to "*The Science of Life* by Wells, etc." (see Haffenden, ed. 2000: 374). Nor is he consistent: in the note to "To an Old Lady" (Empson 1935: 43), for example, he identifies the quotation from *King Lear* ("Ripeness is all": the poem's opening words), but not the allusion to Milton ("And but in darkness is she visible": the poem's closing words), even though the two probably have approximately the same degree of recognisability.

Most typically, Empson's references are vague – and rather insouciantly so. The notes tell the reader that, for example, “Dr Johnson said it, *somewhere in Boswell ...*” (note to “Invitation to Juno” – Empson 1935: 39; emphasis added here and in all quotations that follow); “It was done *somewhere* by missionaries ...” (note to “This Last Pain” – *ibid.*: 46); “It is true about the old dog, at least *I saw it reported somewhere ...*” (note to “Missing Dates” – Empson 1940: 65). The manner in which the reader's attention is drawn to the author's unreliability seems deliberate – consider “... Darwin tried this, *but I forget whether it was true or not*” (note to “Plenum and Vacuum” – Empson 1935: 40); or “The Roof of the World is, *I believe, the Himalayas; the geography [in the poem] is as dim as Mandevil's*” (note to “Part of Mandevil's Travels” – *ibid.*: 43). This, I believe, is meant to suggest – to insist – that factual validity or truthfulness have no bearing on poetic value and effect; that what poetry feeds on is ideas, not facts. Such a view allows Empson, in “Missing Dates”, to use the image of “the Chinese tombs ... / Usurp[ing] the soil” to make a point, and at the same time explain in the note that it is not true that a large part of China's land is taken up by tombs (Empson 1940: 31, 65).

But let us return to the suggestion that the casual language of Empson's notes does not necessarily make them simple or easy to read – indeed, the notes may require one to read them with much the same care and attention as the poems proper. In the first place, the notes' syntax is often severely compressed – this is the syntax, partly, of informal notes to oneself (or of extremely succinct reference-book prose); but to an even greater extent it is the compressed syntax of the poems proper – what one Empson parodist dubbed “the fraught laconic” (Dickenson 1954: 63). Just as in the poems proper, in the notes too we often find accumulations of phrases, ellipsis, disjunction and abrupt transitions. “*Taut: the lines of string in the game would make a knot, the water ice, the salt a crystal*” (note to “Sea Voyage” – Empson 1935: 41; italics Empson's) is not fundamentally different from “Twixt devil and deep sea, man hacks his caves; / Birth, death; one, many; what is true, and seems; / Earth's vast hot iron, cold space's empty waves” (the opening tercet of “Arachne” – *ibid.*: 21). The first sentence of the note to “The Scales”, “Alice in Wonderland, Ulysses appearing to Nausicaa, and the jackal sandhole through which the heroes escaped in Rider Haggard's *King Solomon's Mines*”, yokes images together just as violently as the opening of the poem proper, “The proper scale would pat you on the head / But Alice showed her pup Ulysses' bough / Well from behind a thistle, wise with dread” (*ibid.*: 45, 22), and is syntactically more compressed (a string of noun phrases rather than a

series of clauses). Furthermore, although it does identify the poem's personae, it also introduces a disorder of another kind: while Alice and Ulysses occur in the same early line in the poem, the jackal sandhole appears much later; and so the note effects an even greater condensation.

In "Rolling the Lawn", the note is a perfect mirror of the poem proper – is, we could say, a distillation of its poetic method: "*Our ... despair*: said by Belial in Milton ("in act more graceful and humane"). There was some advertisement urging us to roll the abdominal wall and thus improve our health" (ibid.: 40; italics and ellipsis Empson's) encapsulates the essence of a poetry that brings together, and constructs elaborate puns on, such disparate elements as the English lawn, Milton's fallen angels, physical exercise, popular advertisement, and the Trojan War.

Such abrupt transitions between ideas can be found in much of Empson's self-annotation. Here is part of the note to "Plenum and Vacuum": "Matter *includes* space on relativity theory, in a logical not spatial sense, because from a given distribution of matter you might calculate the space-time in which it seems to move freely. The line is not meant to be read as anapaests. Then the space not in our space-time, which we cannot enter, is thought of as glass with the universe as a bubble in it" (ibid.: 40; italics Empson's). This, in addition, is a good illustration of the heterogeneity of Empson's notes, which freely combine glosses and comments on disparate levels: in this case, a combination of scientific explanation and commentary on the poem's prosody. Furthermore, the way a subject (space-time) is introduced, then relinquished, then returned to is reminiscent of the repetitive patterning of one of Empson's favourite poetic forms – the villanelle.

The suggestion that Empson's notes combine explanation on many levels leads us, in fact, to the question of the notes' substance – the question of the kind of information that the various glosses and comments supply. Empson's own idea on the subject is that "notes ought ... to give information, as to grammar, purpose, and meanings of words, and the mode of action of tropes" (Empson 1988: 72); that he "should want to write very full notes ... explaining not only particular references, paraphrasing particularly condensed grammar, and so on, but the point of a poem as a whole ..." (letter to Parsons qtd. above).

Authorial annotation on particular phrases, linguistic uses and figures, on particular references and allusions will seem suspect to many readers – after all, shouldn't meanings and associations arise naturally within the poem? Shouldn't the poem itself make it clear what is being compared to what? But even those readers who are prepared to cede the

poet the right to comment on such matters will probably balk at Empson's larger claim to a right to explain a poem's general idea. What makes such explanation problematic is not only that it may be seen as a sign of the poet's inadequacy, but also, and more importantly, that it seems to give the poet undue authority over his or her poem. One critic who has expressed this view is Jean-Jacques Lecercle: "We cannot but interpret the notes ... as an attempt at damming the free flow of our interpretation, at dictating the right meaning to us, at blocking the paths opened up by our own poetic imagination True, the constraints on our own interpretation are not unbearable, and there is no cause to resent the pedagogic devices of a great teacher. But it is a question of all or nothing. If there is an author's meaning, then there is one (right and only) meaning ..." (Lecercle 1993: 275 – 276).

Naturally, Empson himself does not see the matter in this light: he does not view annotation as an attempt on the author's part to usurp the reader's right to interpret, but as an attempt to communicate – to communicate at many levels, to ensure, for example, that a less-than-perfect poem does not lead to complete communication breakdown.⁴ He repeatedly argues that when a poet supplies notes for his or her own poetry, this is an expression not of arrogance, but of thoughtfulness for the reader, who, in Empson's view, "has the right to demand" authorial notes (Empson 1988: 72). What would be arrogant is to ignore this right: it is "positively impertinent *not* to write [a note] which would save [the reader] further trouble" (ibid.: 71; emphasis added). With this gesture, Empson transforms the self-annotating poet from the reader's schoolmaster into his servant. Yet Lecercle clearly has a point; and with his objections in mind, we may be tempted to ask: what *kind* of servant is this? Obliging, certainly, and amiable – but not humble, and definitely not self-effacing. He may be, one could tentatively suggest, rather like the valet who, while serving his master, makes his decisions for him – suavely but firmly; he may be rather like Jeeves, who makes sure that at the end of the day Bertie will be wearing the quiet twill suit, not the snazzy checked one.

One particular type of note which we often find in Empson and which bears an interesting relation to the question of the authorial power exercised through self-annotation, is what we could call his poetry workshop note. This is a kind of metaliterary note that focuses on what the poet was trying to achieve through (for instance) a particular device, on how a particular device is supposed to function – as in "The grammar is

⁴ See, for example, the prefatory note in *Poems* and the sleeve note to a record of *Selected Poems*, quoted in Haffenden 2005: 372.

meant to run through alternate lines; I thought this teasing trick gave an effect of the completely disparate things going side by side” (note to “China” – Empson 1940: 69); “*Gravelly*, the spelling of the original, means “of gravel” but suggests graves” (note to “Part of Mandevil’s Travels” – Empson 1935: 43; italics Empson’s); “Ether and chloroform smell to me much alike though only chloroform has got chlorine in it, so I swap drugs to bring in poison gas” (note to “Bacchus” – Empson 1940: 60); etc.

That Empson should produce such notes, that he should expose the workings of the writing mind in this manner, is eminently consistent with his views on literature. Empson is passionately opposed to ideas of the mystique of poetry – he finds the view that “poetry cannot be safely analysed” “ignoble” and advocates the belief that “all sorts of poetry may be conceived as explicable” (Empson 1953: 57, 256). In addition, he considers that “[t]he merits of [his] age are among the critics rather than poets, or rather among the poets who are critics ...” (Empson 1988: 84). He also places great value on poetic *self*-examination, claiming that “a poet ought to try to understand his own mental operations” (ibid.: 78). Indeed, one of the four types of obscurity warranting authorial annotation that Empson distinguishes between in “Obscurity and Annotation” is exclusively focused on the poet’s grappling with the workings of his or her mind: “The second main case [of obscurity] occurs when the author does not himself clearly understand how the effect has been produced” (ibid.: 77). Likewise, in *Seven Types of Ambiguity* the fifth and the seventh (most convoluted) type both focus on the act of writing and the state of the poet’s mind: “The fifth type is a fortunate confusion, as when the author is discovering his idea in the act of writing ... or not holding it all in mind at once ...”, and “[t]he seventh type is that of full contradiction, marking a division in the author’s mind” (Empson 1953: vi).

Significantly, very often Empson’s poetry workshop notes remark on his failure to achieve the desired effect: “The unconfined surface of her sphere is like the universe in being finite but unbounded, *but I failed to get that into the line*” (note to “To an Old Lady” – Empson 1935: 43; emphasis added here and in all quotations that follow); “The intention behind the oddness of the theme, *however much it may fail ...*” (note to “Camping Out” – ibid.: 44); “Then *the poem drifts onto the stock defence* that ...” (note to “Your Teeth are Ivory Towers” – Empson 1940: 63); “The two main ideas put forward *or buried* in this poem *now seem to me false ...*” (note to “China” – ibid.: 67); etc. Such notes seem to deliver ammunition straight into the hands of those critics who, as was suggested above, would object that authorial annotation is evidence of authorial incompetence. Yet there is a

certain boldness in the way Empson calls a spade a spade, in the way he repeatedly uses a word like “fail”; there is a certain brazenness in his mea culpas. This is not to say that the self-deprecation in these notes is necessarily false: it is simply never unnecessarily pious; while the poet may admit a shortcoming, he is not going to cover his head with ashes. Yet again, the notes do not merely *admit* shortcomings – they positively draw attention to them, as if to suggest the poet’s nonchalance, his unsusceptibility to negative criticism. Thus, in the end, the self-critical notes may actually help to maintain the poet’s control over his poetic production: may, in other words, be seen as a strategy to establish authorial power.

So what conclusions can we draw at the end of this brief outline of Empson’s self-annotation practice? Empson’s notes certainly emerge as one of the most fascinating features of his poetry. They pose fundamental questions about authorial power, about the relations that hold between author and reader, about the rights that each can claim – and give those questions ambiguous answers. In addition, the “long discursive notes” meant to temper the concentration of the poems, making them easier to “swallow”, are often only apparently leisurely: while they serve to dispel some of the difficulties of the poems, they often present challenges of their own. The stylistic distinctions between the poems proper and the notes, too, are often tenuous, thus undermining, in part, the division into text and paratext. Last, but certainly not least, poems and notes enter into complex relations of critique, mirroring and counterpoint, making Empson’s poetry particularly plural and dynamic.

Empson’s self-annotation is part of a deliberate poetic programme that reflects and embodies some of his most passionately held views on (modern) poetry and its mode of action, and should thus be regarded both as an intrinsic feature of his poetry and as an important aspect of his criticism.

BIBLIOGRAPHY

- Dickenson 1954:** Dickenson, P. At the Villa Nelle. // *Encounter*, Vol. III, No. I, July 1954, 63.
- Empson 1940:** Empson, W. *The Gathering Storm*. London: Faber and Faber, 1940.
- Empson 1988:** Empson, W. Obscurity and Annotation. // *Argufying: Essays on Literature and Culture*. Ed. J. Haffenden. London: Hogarth Press, 1988, 70 – 87.
- Empson 1935:** Empson, W. *Poems*. London: Chatto & Windus, 1935.
- Empson 1953:** Empson, W. *Seven Types of Ambiguity*. London: Hogarth Press, 1953.

- Grafton 1999:** Grafton, A. *The Footnote: A Curious History*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.
- Haffenden, ed. 2000:** *The Complete Poems of William Empson (Edited with Introduction and Notes by John Haffenden)*. Harmondsworth: Penguin Books, 2000.
- Haffenden 2005:** Haffenden, J. *William Empson: Among the Mandarins*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Lecerle 1993:** Lecerle, J. William Empson's Cosmicomics. // *William Empson: The Critical Achievement*. Eds. C. Norris and N. Mapp. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, 269 – 293.
- Rounce 2003:** Rounce, A. The Complete Poems of William Empson edited by John Haffenden. Norman Cameron: His Life, Work and Letters by Warren Hope (book review). // *Critical Survey*, Vol. 15, No. 1, January 2003, 134 – 139.

**CIRCUMSTANCE AND IDENTITY
IN THOMAS HARDY’S *SATIRES OF CIRCUMSTANCE*
IN *FIFTEEN GLIMPSES* (1911)**

Yana Rowland
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The paper examines the anthropological dimensions of the circumstance as such in Thomas Hardy’s *Satires of Circumstance in Fifteen Glimpses* (1911). Designed as a series of snapshots of reality, this cycle reveals the importance of paraphernalia and of objectified significations of man’s existence which, circumstantially at first glance, but profoundly on a deeper level, provide a glimpse into the inconsistencies of the characteristic for the Victorian and the early post-Victorian era positivist-empiricist grasp of life. Memory – a major component in socialization and in fostering individual conscience – has been compromised as an unnecessary diversion. The investigation of the relationship between circumstance and identity in this study rests on modern European onto-philosophy, existential ethics and hermeneutics.

Key words: Thomas Hardy, circumstance, identity, memory, conscience, hermeneutics, ontology

*I chiselled her monument
To my mind’s content.
Took it to the church by night,
When her planet was at its height,
And set it where I had figured the place in the daytime.
Having niched it there
I stepped back, cheered, and thought its outlines fair,
And its marbles rare.*

*Then laughed she over my shoulder as in our Maytime:
“It spells not me!” she said:
“Tells nothing about my beauty, wit, or gay time
With all those, quick and dead,
Of high or lowlihead,
That hovered near,
Including you, who carve there your devotion;*

*But you felt none, my dear!”
And she vanished. Checkless sprang my emotion
And forced a tear
At seeing I’d not been truly known by her,
And never prized I – that memorial here,
To consecrate her sepulchre,
Was scorned, almost,
By her sweet ghost:
Yet I hoped not quite, in her very innermost!*

Thomas Hardy, *The Monument-Maker*, 1916

Satires of Circumstance in Fifteen Glimpses, first published independently in a periodical in 1911, is the core of what came to be known later, on the eve of WWI, as *Satires of Circumstance, Lyrics and Reveries* (1914), which also included ‘*Poems of 1912 – 13*’. The whole 1914 collection of Hardy’s grew out of the initial fifteen satires – a series of episodic intrusions into the nature, varieties, and consequences of, social alienation. These are little domestic dramas to do with states of liminal doubt, to do with thresholdness of existence. In their titles, they indicate an ingrained sense of a borderline, of *being on a verge*: before/after, birth/death, celibacy/marriage, production/consumption, interior/exterior, intimate story/social history – blended in a distorted amalgam of quaint inter-reflexivity. The circumstance contains inevitability, inheritability, and creativity, originality – in mutually dependent spatial and temporal terms. The situations described in those fifteen snapshots of life replicate one another and the place-time relationship in each is generically valuable in defining human identity. The poems are bound by the biting argument of one’s inability to free oneself from the past. The past returns through places, through objects of concrete physical value, reminding one of the unfinished talk about a problem, recalling, with regret, the unresolved controversies, the unsaid, the unexpressed, the unshared, creating thus an enormous void of longing. A large chunk of the whole collection of verse in this volume deals with Hardy’s ambiguous lament over his first wife, Emma Hardy, with the fact of whose demise (on 27th November 1912) he seems to have refused to settle down. As for ‘*Poems of 1912 – 13*’ in particular, they could be said to rest on Hardy’s courtship of Emma Hardy in Cornwall, around 1870 (Taylor 1981: 89). However, oscillating between sobriety and helplessness, the poet raises a variety of dead selves, dead relatives, dead hopes, dead delusions, repetitively revealing the fact of men’s inter-dependence and limitations, as well as “a dejected author in

search of a subject". Hardy is said to have begun showing signs of aphasia and wandering attention at the time of the publication of the collection in hand (Halliday 1972: 210, 214).

Without a single exception, all the titles of poems in *Satires of Circumstance* utter space. Namely: *At Tea, In Church, By Her Aunt's Grave, In the Room of the Bride-Elect, At a Watering Place, In the Cemetery, Outside the Window, In the Study, At the Altar-Rail, In the Nuptial Chamber, In the Restaurant, At The Drapers, On the Death-Bed, Over the Coffin, In the Moonlight*. These phrases with an emphatic prepositional structure also indicate time by suggesting some usual increments of occurrence of events, usual portions of reality marked by reciprocal deception, by neglect – memorials of oblivion placing man's life between three socially recognizable major phases of being: birth, marriage, and death. In addition, the separate pieces relate to one another in terms of common problems as well as some similar characters. Hardy is known to have developed a very acute and intimate sense of "the relations among identity, community, and place" (Siebenschuh 1999: 774). William Siebenschuh observes:

"For Hardy, the connections between physical places and the larger issues of identity and belonging obviously began early and continued throughout his long life. This is in part because of his keen sense of the literal presence of the past in physical objects and spaces and in part because of his certain knowledge that the old physical ties between people and places were being destroyed by the changing modern world. (...) He consistently imagines the relationship of past to present as one of so many simultaneous existences and would most certainly have agreed with Margaret Atwood's suggestion that time "is not a line but a dimension... You don't look back along time but down through it, like water... Nothing goes away."

Siebenschuh 1999: 780

A careful insight into this particular collection suggests that Hardy was manipulated by the haunting and pluralistic presence of the past in his "analysis of human struggle in terms of images of place: in place/ out of place, and location/ dislocation," which symptomatically reveals the modern disease of "the emptiness" or "the void within" (Siebenschuh 1999: 784). Also modern is Hardy's implied perception of "the influence of place on the quality of life and mind", on our sense of safety/ lack of safety, our function as mutually bound participants in one common urban democratic whole (Cf Siebenschuh 1999: 785). Absorbed by the bewitchingly palpable presence of the past, Hardy must have been tempted

to recall things he had not in truth experienced: to recall that which sometimes contained a lesser dose of actuality than of fantasy, but was based on some verifiable circumstances of possible occurrences. What the poet, in states of anamnesis (i.e. of learning about life via rediscovering past incarnations of knowledge) insists on is what is indeed latent and therefore needs metaphoric phrasing. The notion of temporality is insipient and is repeated in stable structures of anthropological validity which make human history comprehensible and traceable (Cf Koselleck 2003: 25 – 26, 28, 30, 33).

In poems I, III, VIII, XI (*At Tea*, *By Her Aunt's Grave*, *In the Study*, *In the Restaurant*) the action takes place in circumstances of mundane reality where there also lurk, buried, failed promises, pledges and instructions. The first one portrays a “*young wife*” making tea to entertain her female guest – quite unaware of the fact that that woman was her husband’s first and in fact true love, his “*true choice/ Till fates ordained it could not be so...*” (*At Tea*, ll. 8 – 9). In the second, a girl and her lover disregard the girl’s aunt’s dying wish to use the money saved to cover “*the cost of her headstone*” and decide to spend it, instead, on a dance the now late aunt “*won't know*” about (*By Her Aunt's grave*, ll. 4, 10 – 11). In the next, “*a thin-faced lady, (...),/ A type of decayed gentility*” intends, “*almost breakfastless*”, to get rid of “*some score volumes of the works/ Of eminent divines (...)/ To make [her] rooms a little smart:*” [*She*] *needs/ No household skeletons at all*” (*In the Study*, ll. 2 – 3, 8 – 9, 15 – 16, 21 – 22). In the last (*In the Restaurant*, ll. 3, 5), the conversation goes about the future of a child yet unborn, but one of an out-of-wedlock relationship which leaves the lovers two options: estrangement between father and child (in case the woman opts for a hushed life with an enforced husband), or social ostracism – “*the teeth of scorn*” which shall make “*the child [...] come as a life despised*” (should the two lovers choose to stay together and raise the child on their own). All four poems signal existence in obscurity, existence in suppressing the Past, existence “*sanctified*” by oblivion – the easier way to bridle social stigma and burdensome background. Whilst *At Tea* and *In the Restaurant* sketch diseased connubial bliss (resting on either silencing the truth or letting it out in utter isolation from the community), *By Her Aunt's grave* and *In the Study* hint at a universe regulated by waspish fortune-hunters whose memory is hole-ridden. All four poems articulate ordinariness – a dining room (or a restaurant), a study (not any more used for cognitive growth but one that contains the option of financial growth), and a graveyard – a

popular Victorian spot for meditation and a refuge from the public (as well as, in this case, from a constant consideration of common social duties). Not present are those that might be immediate moral correctives (ingrained in the images of the dead aunt, or the previous female lover, or the deceased father, or the cheated legal husband). Yet even their lack does not topple the binding assumption that since each individuality is the non-Being of an *Other*, exhaustive understanding, fullness of comprehension and utter mastery of life are but fanciful, shallow dreams. It is the insistence on the regretful fact of their lack that suggests that meaning in life could only ever be achieved approximately as it is never an entity likely to be grasped, but a process of being: open, incomplete, and in some cases – awkwardly imperfect (Cf Iser 2004: 81 – 83).

The objective world in those poems contains the dead and the dead participate in life through objects of everyday reality which act as part of those actual circumstances in which the living function and exercise their rationality, and which delimit the living by placing them in a position of dependence on the past. As Gadamer argues, it is that dependence which is living beings' historical fate – never fully revealed to them in each of their own private lifetimes. It is again that fate which unfolds as tradition – ever a crossing point between liberty and history. It is also where we constantly find proofs and confirmations about the similarities between one life and another. Experience simultaneously encapsulates and erases its history, especially in view of the shared fact of all beings' terminality, of man's limitedness, of man's historicity as interdependence in time (Cf Gadamer 1988: 328, 334, 409 – 10, 421). Circumstantial historicity is also the recognition of the irreversibility of an act of genuine fulfillment, or of breach, of the bond between one and another, or between one and many, or present and past – physically referred to. The poem *In the Room of the Bride-Elect* suggests the element of a choice made in the past which then becomes a binding obligation for the expression of the future. A mother adorns her daughter with the bridal gown, sighing over the fact that her future son-in-law is “*a dolt to the one declined*”. The daughter sighs, saying dispassionately: “*Good God – I must marry him I suppose*” (ll. 11, 13)!¹ Choice is circumstantially bound – always the case in Hardy – and is usually down to financial, or communal (and much less often personal) consideration. Once made, however, choice channels experience

¹ In poem VII, *Outside the Window*, a gentleman is shown to have escaped narrowly a marriage to a “vixen” woman who, as he realizes, turns out to love another man. That revelation comes unexpected and short of long-term prediction.

irreversibly and creates a sensation of a boundary, a divide between *before* and *now*.² And the past is the series of choices already made and mutually related and repetitive. As Israel Rosenfield argues, “*We not only cannot escape our past, but we are, in some very deep sense that past (...)*”. “*(...) a personality, an identity, is an analogous reconstruction of an “I” in new situations*” (Rosenfield 1995: 197, 202). In the poem *In Church* the priest is caught by a female member of the congregation to “*re-enact at the vestry-glass/Each pulpit gesture in deft dumb-show*” (ll. 11 – 12). What is hinted at is the repeated pretence of spiritual devotion practiced by the priest, also mimicked by all other lyrical personae in the rest of poems in *Satires of Circumstance*: on the whole, people do not mind desecrating memory. Since the inhabitants of these satires rely mostly on falsehood, they are always separated, apart, living in discord, through ruptures, in oblivion, far from a “*perceptual consciousness of our being-in-the-world*”, or “*the ethical consciousness of our responsibility*” (Ricoeur 1965: 165, 171). In Ricoeur’s terms, *existential truth* and *ethical truth* remain for them locked chambers. Separations, avoidances of contact – these are the circumstances of the occurrence of events hereby, and the circumstances of Hardy’s personal life as well (Cf Robinson 2011: 444).

In 1920, on his eightieth birthday, Hardy wrote the following: “People are not more humane, so far as I can see, than they were in the year of my birth” (Halliday 1972: 218). Certainly, they were not more truthful to one another either. The titles of poems V, IX, X, and XII (*At a Watering-Place*, *At the Altar–Rail*, *In the Nuptial Chamber*, and *At the Draper’s*) signify important places of daily communion, of regular social encounters and intimate exchange of experience; they also function here as spots for meditation. In *At a Watering-Place* a man confesses to his friend, as he sees “*that smart proud pair*” (about “*to marry next week*”), that the groom is unaware of the fact “*that dozens of days and nights on end/ I have stroked her hair, unhooked the links/ Of her sleeve to get at her upper arm.../ Well, bliss is in ignorance: what’s the harm!*” (ll. 9 – 12). We could almost hear not all that distant an echo of Thomas Gray’s grievous finale in his *Ode on a Distant Prospect of Eton College*, 1742, which reminds us that “[...] *where ignorance is bliss, / ‘Tis folly to be wise*” (ll. 99 – 100). Hardy stresses the inevitability, almost the necessity of, succumbing to ignorance and falsity as steadier ground for an untroubled, though morally crooked, existence amidst a multitude abandoned by its supreme spiritual master, shunned by “*The President of the Immortals*”. It might be worth

² On the issue of the limit in time see also: Eco 2005: 14.

mentioning that, unlike many other poetical works of Hardy's which rest on concrete names of people (some of whom real life characters), not one poem included in the *Satires* bears any specific names of persons. That may be interpreted as the author's desire to simultaneously universalize the multitudinous anonymity of experiential oblivion as well as the singularity of a world dominated by similarly unresponsive individuals. In such a world, knowing the truth in advance is to no avail whatsoever, as the poem *At the Altar-Rail* teaches. A groom gets a telegram from his beloved which says that a marriage would be a hurried step as she "*had eaten the apple ere you were weaned*" (l. 14)! The altar in the church, normally a symbolic place of truth and fidelity, has now become a spot for shockingly ironical suppressions of verity, for undisturbed promiscuity, and for surprising negligence towards the family institution (otherwise nucleus of Victorian social philosophy). When one reads those lines, one feels as though the poet is saying something like: "*the book was read before it was written*": i.e. there is nothing new in an experience of this caliber except for its umpteenth repetition itself. Take a marriage of this sort one step further, and you would enter the nuptial chamber (*In the Nuptial Chamber*) where you would be likely to find the same bride arrogantly declaring, in the face of her official husband (as she hears the band playing outside): "*And I swore as we spun that none should share/ My home, my kisses, till death, save he! / And he dominates me and thrills me through, / And it's he I embrace while embracing you*" (ll. 9 – 12)! Hardy's poetical spaces, seemingly innocently naïve and traditionally isolated in close communal terms, provide, in actuality, passages towards buried habitats of double living. Such duality, or plurality, of being and of metaphoric expression, is insipient in all phases of the transition from childhood to adulthood, and then to dying, and facilitate the process of permanent exchange between present and past as well as between a variety of consciousnesses contained in the same character. In such a world one is hardly surprised to find a woman who has assumed the role of a widow in advance. In *At the Drapers*, a wife is caught a glimpse of by her sick husband as she tries the latest-fashion widowhood apparel at a draper's. The man leaves, not wishing to distress her. On a common course of events, he would have "*to be cold and ashen// And screwed in a box before they could dress [the widow]/ 'In the last new note in mourning*" (ll. 11 – 14). The temporal boundaries of mourning matter less than the parasitical physicality, the rotten – in moral terms – feasibility they impart to the image of the woman in this poem. Awareness of ethical problems, and memories of actual transgressions in ethical terms, merge in Hardy, and create most unique

exploratory grotesqueries of apocalyptic caliber (Cf Taylor 1981: 94, 97 – 98). The problem always involves discussions of liminal states of being and of thinking, exemplified, as in the poetic pieces recently reviewed, by the quaint behaviour of hollowness clad as humans who, robot-like, revolve amidst altars, cemeteries, deathbeds, coffins, and interminable yet mutually related countryside lanes.

Hardy's poetics is built on phenomenologically related alternations of *awaiting* and *experience* – the constituents of a binom which unfolds in: *before/after, inside/outside, slavery/mastery, living/dying, instance/history, innovation/tradition, oblivion/memory, selfhood/otherness* (Cf Wismann 2003: 57). Propositions like: *wifeness/widowhood, maidenhood/maternity, celibacy/marriage, obscurity/eminence, ignorance/knowledge*, are in effect, subjugated to the greater, more general issue of alternation/simultaneity in a world where circularity reigns. However, as Wolfgang Iser claims, whilst the circle delineates the operative idea, it fails to pinpoint strategies for action, thus creating the danger of remaining abstract, for lack of a transcendental position which could allow us to define the activities of this mechanism of regulation. The only way out to tackle the problem is to recognize the need to treat facts via two inter-related circles: one – between time and space, and the other – between human activities which obey what they themselves have created (Cf Iser 2004: 21, 101). In poem IV, *In the Cemetery*, we come across two manifestations of human activity: a cemetery – ideally, an emanation of man's reverence for those who are no more; and a city drain – an emanation of man's practicality (in terms of channeling water for household needs). Some desperate mothers argue over the fact whose child was buried at a particular spot, quite unaware that the bodies of all infants have long been removed and packed together with hundreds more, as the space was required for the construction of the city drain:

“You see those mothers squabbling there?”
Remarks the man of the cemetery.
“One says in tears, ‘Tis mine lies here!’
Another, ‘Nay, mine, you Pharisee!’
Another, ‘How dare you move my flowers
And put your own in this grave of ours!’
But all their children were laid therein
At different times, like sprats in a tin.

*“And then the main drain had to cross,
 And we moved the lot some nights ago,
 And packed them away in the general foss
 With hundreds more. But their folks don’t know,
 And as well cry over a new-laid drain
 As anything else, to ease your pain!”*

This episode – very much the focal point of the whole collection of *Satires of Circumstance* – comes to demonstrate the devaluation of the dream of evolutionary humanitarianism, comes to scorn a universe which denies the need to remember. At the same time, it confirms the grave as a place of accumulation of history – thousands of nameless histories “*packed together*”. Man’s spirituality versus nature’s physicality. What is also rued here is the oblivion society has been drowning and the high rate of infant deaths during the Victorian age – the children’s bodies have been laid there “*like sprats in a tin*” – neatly, impersonally and very economically indeed. The ruthless drive of technocratic human progress *washes* human memory *down the drain*. The irony is contained in the latter idiom, which is to say that crying “*over a new-laid drain*” is pointless, it is not efficient, whereas the drain itself serves a good utilitarian purpose. A-temporal here turns out to be the practice of negligence, as it is repeated, or copied in each instance of packing away a human lifetime and making it merge with the common lot of thousands more – voiceless, nameless and unidentified, most probably because of a poor background. The problem is ontological. It is about the re-iteration of a physically and mentally healthier attitude: that of burial of meaning which in itself becomes meaning. In hermeneutical terms, this may be seen to lead to no actual growth of *Dasein*, other than if we treated the growth of nameless bodies as the occasional growth of lack. Yet meaning is contained even in such an oxymoronic void of responsibility – especially seen from the point of view of literary history which would be able to detect similarities of the subject matter in hand in a variety of other works (by Hardy as well as by other poets and novelists of that age in a more general sense of the word). Shunning the dead, however, is the inability to accept *otherness* – the otherness of that which is past and to which we already belong by definition, as it is also the past of our memory – temporally and spatially – and of which we shall all one day have the chance to partake. Reciprocally, minding the dead would mean acceptance of our own perspective of self-identification as mortals, as delimited by others. Ontologically, rather than just methodologically, we are at all times near, and remote from, the dead – a fact which is the perfect

illustration of each human being's circumstantial historicity. As Gadamer reminds us, the thrill in the whole is that this historical situation of being simultaneously in two polarities – near and remote from the completion of the understanding of one's identity – also means that historical being never exhausts itself by knowing itself. The horizons of the past and the present merge at all times and confirm our belonging to one common meaningful whole, above all because of the shared moments of arrival (birth) and departure (death) – themselves emanation of incessant circular motion (Cf Gadamer 1988: 167, 185 – 85, 188, 192, 348 – 49, 351, 357, 362).

Hardy's own historical standing has been that of a dense thematic involvement with the dead, an important portion of which could be seen in the not entirely unequivocal presence of his first wife, Emma Hardy, in numerous samples of the poet's self-perception. Hardy could apparently never get over a thing, just as literary history itself never got over Hardy either. As Peter Robinson points out, "in an act of Hardy-esque grotesquerie the poet's heart was removed after death, to be buried with his first wife in Stinsford churchyard, Wessex, while the heartless corpse was laid to rest in Poet's Corner, Westminster Abbey" (Robinson 2011: 440, 449). The past tended to return to Hardy all the time – during visitations of spots once favoured by both himself and his wife, through contemplation of "*that wandering western sea*"; in the "*primaeval rocks*" that formed "*the road's steep border*"; amidst the sinking sand on the seashore; by watching that "*ghost-girl-rider*", or "*the phantom horsewoman*" – with hair "*nut-coloured*" and eyes "*gray*". In the whole collection named *Satires of Circumstance, Lyrics and Reveries (1914)* the poems that most obviously endeavour to simultaneously resurrect and bury Emma are perhaps these four: *After a Journey, Beeny Cliff. March 1870 – 1913*³, *At Castle Boterel* and *The Phantom Horsewoman* – all written in 1913, following upon Emma Hardy's demise (Cf Robinson 2011: 448, 452). Murder and burial – as two forms of exertion of human power and of human memory – are also present in poem XIII of the actual *Satires*. In *On the Death-Bed*, the narrative revolves around two men who knew each other and shared passions for the same woman. Out at war, one shot the other dead and secretly buried him, manipulatively presenting the incident back to his

³ The latter poem bears the date of Hardy's initial meeting with Emma Lavinia Gifford (the to-be Emma Hardy) and the year following her death in 1912, which year seems to have served the poet as a divide which he could never overcome despite his marriage to Florence Emily Dugdale (39 years his junior) in 1914, at the outbreak of WWI – another divide in world history. The intimately important and the universally valid always flowed together in Hardy's life.

relatives as a case of the murdered one having been “*one of the slain*”, a victim of the enemy’s fire. This masquerade however, proves to be a poor explanation to the murdered one’s wife, who “suspected”, thanks to which the murderer loses her trust and affection. Hardy’s characters are prone to distorting reality to their own advantage, to smothering and twisting common belief, but the past never fails to catch up with them, even when they scorn its patriarchal, “*parochial ways*”.⁴ And it is the grave which works in Hardy’s poetry as the most capacious receptacle of buried yet haunting *othernesses*. The grave handles Hardy’s most attractively contradictory coincidences of human fate. It generates his satires on customary propriety, his ironic bites over delusional reveries of linearity, over success in personal achievements, and over the implausibility of accomplishing self-identification in solitude.

This is what one of two men standing over the grave of a beloved female individual (now dead), confesses, in a state of private Holy Communion:

“*Nay: she was the woman I did not love,
Whom all the others were ranked above,
Whom during her life I thought nothing of.*”⁵

In *Satires of Circumstance in Fifteen Glimpses* Hardy gathers a variety of polyphonic locations (the cemetery, the tombstone, the nuptial chamber, the drawing room, the study), all of which contain boundaries. Of those, topically and epistemologically, the grave works as the widest expanse in terms of its capacity to edify the living by reminding of the dead. The interment of the past into present-day reality comes to shred living men’s self-certainty; it shuts the comfort and utilitarian nonchalance in which they practice self-formation. True, Hardy seeks not all that much to reconcile the contradictions of existence. He allows his characters to live in pluralistic discursiveness⁶. Yet one would have to notice the brooding and worrying ghosts from the past which dominate the minds of the living, whereby they feel invited to integrate *othernesses* in their consciousnesses. They thus get a chance of objectifying the

⁴ See especially poem XIV, *Over the Coffin*, where two wives – the former one and the recent one – meditate upon their late husband’s death. They share a past of one and the same man’s heart, as well as a common social lot – widowhood.

⁵ Thomas Hardy, XV: *In the Moonlight*, *Satires of Circumstance in Fifteen Glimpses*, 1911, ll. 13 – 15.

⁶ Cf Robinson 2011: 439, 442.

surrounding reality and, eventually, themselves as well.⁷ This is a hermeneutical urge, evident in that the resuscitation of the past, in circumstantial validity and detail, aims at a thoughtful reconsideration of the present (Cf Gadamer 1988: 210, 220). The *Satires* satirize everyone and no one in particular, they are both universal and anonymous in their reference, both ubiquitous and imperceptible, both eternal and momentary. Umberto Eco argues that facts become available to us ever only via interpretations of those facts. And so, the ultimate truth always lies beyond the boundaries of a logo-centric model, is impervious to a drive to arrive at a definite, non-contradictory identity. The fluidity of being stems from the fluidity of its interpretations which may impart a variety of senses to a single occasion. But both Hardy and Eco remind us also that *being* never actually says “no” to anyone, except in human metaphor: all being does is decline a definite answer most cherished by us all. The only certain boundary beyond which experience ever recedes dumbfounded is the experience of Death (Cf Eco 2005: 28, 35, 37, 39). Ultimately, that is the experience – in all its interpretational mimics – contained in Thomas Hardy’s *Satires of Circumstance in Fifteen Glimpses*.

BIBLIOGRAPHY

- Eco 2005:** Eco, Umberto. La Notion de limite. Понятието за граница. // Ивайло Знеполски. *Около Умберто Еко. Семиотика и идентичност*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2005, 12 – 40.
- Gadamer 1988:** Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit Und Methode. Истина и метод. Основы философской герменевтики*. Москва: Прогресс, 1988.
- Halliday 1972:** Halliday, F. E. *Thomas Hardy*. London Toronto Sydney New York: Granada Publishing, 1972, 184 – 208.
- Hardy 1995:** Hardy, Thomas. *The Works of Thomas Hardy*. Wordsworth Poetry Library. 1995.
- Iser 2004:** Iser, Wolfgang. *The Range of Interpretation. Обхватът на интерпретацията*. Превод от английски: Ралица Атанасова. София: „41Т“ ЕООД, 2004.
- Koselleck 2003:** Koselleck, Reinhart. Wiederholungsstrukturen in der Geschichte. „Повтарящи се структури в историята”. // Ивайло Знеполски. *Около Райнхарт Козелек. Историческо време и темпоралност*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2003, 25 – 46.
- Ricoeur 1965:** Ricoeur, Paul. *History and Truth*. Translated by Charles E. Kelbley. Evanston: Northwestern University Press, 1965, 165 – 186.

⁷ Cf Iser 2004: 116.

- Robinson 2011:** Robinson, Peter. Thomas Hardy. *The Cambridge Companion to English Poets*. Ed. Claude Rawson. Cambridge University Press, 2011, 439 – 456.
- Rosenfield 1995:** Rosenfield, Israel. Memory and Identity. // *New Literary History*, Vol. 26, No. 1, Narratives of Literature, the Arts, and Memory (Winter, 1995), 197 – 203.
- Siebenschuh 1999:** Siebenschuh, William R. Hardy and the Imagery of Place. // *Studies in English Literature, 1500 – 1900*, Vol. 39, No. 4, The Nineteenth Century (Autumn, 1999), 773 – 789.
- Taylor 1981:** Taylor, Dennis. *Hardy's Poetry. 1860 – 1928*. Macmillan, 1981, 88 – 97.
- Wismann 2003:** Wismann, Heinz. „Anthropologie und Geschichte. Eine quasi-transzendente Thematisierung der historischen Erkenntnis.“ „Антропология и история. Един квази-трансцендентален подход към историческото познание. // Ивайло Знеполски. *Около Райнхарт Козелек. Историческо време и темпоралност*. София: „Дом на науките за човека и обществото“, 2003, 56 – 59.

THE “CHAIR CANING”, “L'OMBRE DU SOLEIL” & MR. R. MUTT’S URINAL: THE IMPACT OF TECHNOLOGY ON THE AVANTGARDISTS’ INTERART PRACTICES

Vakrilen Kilyovski

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo

The hybrid art forms of the collage, visual poetry and the “found objects” are among the highest manifestation of what Peter Bürger saw as “revolutionizing of art” by the historical avant-garde and what Michael Webster termed the “hybridization and contamination of art forms”. Walter Benjamin posed the question of the impact that technological development has on artistic practices, suggesting that new inventions like photography, the phonograph, or the cinema changed the very notion of art itself. Critics notwithstanding, the present paper intends to illuminate the *artists’* view on the issue. To do this, I discuss works by Picasso, Apollinaire and Duchamp, among others.

Key word: avant-garde, visual poetry, collage, interart, found objects, hybrid art

1. Painters and the work of art in the modern age

“I have discovered photography, now I can kill myself!”

(Pablo Picasso cited in Anne Baldassari’s *Picasso und die Photographie*, 1997:17)

In 1936, Walter Benjamin in his seminal essay “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” put forward the question whether “the very invention of photography had not transformed the entire nature of art”. It is unlikely that he might have heard Picasso’s remark, but he opens his essay by quoting another influential figure in the realm of the aesthetic - Paul Valéry.

“...[P]rofound changes are impending in the ancient craft of the Beautiful. In all the arts there is a physical component which can no longer be considered or treated as it used to be, which cannot remain unaffected by our modern knowledge and power. For the last twenty years neither matter nor space nor time has been what it was from

time immemorial. We must expect great innovations to transform the entire technique of the arts, thereby affecting artistic invention itself and perhaps even bringing about an amazing change in our very notion of art." (Paul Valéry, *Pièces sur L'Art*, 1931, *Le Conquete de l'ubiquite*)

Benjamin took as a starting point the impact that technological development has on artistic activities. Though he concentrates on how the mechanical reproduction of art changes the social reception of the works of art, still he turns the attention on the influence that new inventions like photography, the phonograph or the movie have on the notion of art itself. In fact, Benjamin claimed that what he terms "the crisis of painting", was "by no means occasioned *exclusively* by photography" (italics mine). Yet, it would be the artist rather than the critic who is supposed to know better what, why and *how* influences his mode of expression.

Whether just posing or not, with his remark Picasso pointed at the greatest concern of the artists from the beginning of 1900s. If a deaf and mute object like a camera can produce the perfect image of reality, what would be left for a painter to do? The answer was easy. When you cannot compete with the machine in fateful representation of reality, then what is left for you to do is abandon *representational* approach in your work and do away with the mimetic function of art altogether. This was exactly the direction of art development for which Kandinsky's theories would pave the way. The constitutive elements of a painting – lines, plane, and colors would become a means of conveying the inner urges of the artist himself. "The most important point in the question of form is whether or not it springs from inner necessity" wrote Kandinsky (1968: 158). Expressing *that* on the canvas would be the aim of the artist, since modern technological development brought forth the "impossibility" and "uselessness of attempting to copy an object exactly" (qtd. in Scheunemann 2005: 26). Thus abandoning the "mimetic function" of art, Kandinsky shaped his idea of abstract painting. He was soon to be followed by Kazimir Malevich's suprematist experiments and Piet Modrian's geometrical color compositions (Scheunemann 2005: 26).

Expressionist painters would take a different path. Without total abandonment of the mimetic function of art, they will concentrate on the expression of "a sensuous experience" in an art work. But again this move would be necessitated by the emergence of technical means of representation, namely the camera. Explaining the origins of his artistic method, Ernst Kirchner would write that "[today] photography takes over

exact representation. Thus painting, relieved from this task, gains its former freedom of action” (qtd. in Scheunemann 2005: 26).

Similar statements come from futurist artists. In a manifesto on color Giacomo Balla would note that “given the existence of photography and cinema, the pictorial representation of truth does not and cannot any longer interest anyone” (Scharf 1983: 253; qtd. in Scheunemann 2005: 25) And he would comment in an exhibition catalogue that “with the perfection of photography, static traditional painting has completely fallen from repute” (Apollonio 1973: 206; qtd. in Scheunemann 2005: 25). The futurist break with tradition would be marked by an attempt at destroying the convention of this “static” nature of traditional painting. Since Lessing’s *Laocoon*, a clear distinction has been made between verbal and visual arts within the temporal-spatial dichotomy. In Lessing’s view the poetry can depict objects or phenomena extending in time. On the other hand, for him paintings can represent forms and figures extending in space. Inevitably, painters would be restricted to portraiture of a static object or to just a single “moment of an action” (Lessing 1874: 150). Landscapes, portraits or still-lives, all seem to support this view. The futurists attacked this *stasis*-bound notion of the visual arts and opened the “medium of painting for the depiction of the “universal dynamism” of the modern world” and in appraisal of the “new beauty of speed” (Scheunemann 2005: 25). “Time and Space died yesterday. We are already living in the absolute, since we have already created eternal, omnipresent speed.” proclaimed Marinetti in the *Manifesto of Futurism (1909)*. And “the gesture which we would reproduce on canvas shall no longer be a fixed moment” we read in the *Technical Manifesto* of 1910. (cf. Scheunemann 2005: 26). This “universal dynamism” was to be rendered “as a dynamic sensation” that communicates the energy, the force, the power of objects in motion (Scheunemann 2005: 26).

Yet, may be the most radical innovation in the visual arts would be brought in by the cubists Picasso and Braque - the abandonment of linear perspective in painting, the abolishing of the convention of the “spatial illusionism of the one-point perspective” (Fry 1996: 13). Linear perspective has ruled the day since the Renaissance when Brunelleschi and Alberti established its principles. In a painting that uses the principles of linear perspective all the constructing lines converge in vanishing points thus creating the optical illusion of depth on the flat canvas and creating a sense of realistic experience for the viewer. This one-point perspective in representation makes paintings look like photographic images, only that

they cannot compete with the camera in the precision of realistic depiction of detailed reality.

Cubists attacked precisely the one-point-of-view linear perspective.

What Picasso did in his *Demoselles d'Avignon* was to introduce multiple viewpoints into a single image. Further innovations contributing to the destruction of "spatial illusionism" in paintings followed rapidly. These include, among others, the defragmentation and geometricalisation of figures and objects. Portrayal of figures and objects as constituted of intersecting geometrical lines and planes simultaneously high-lightens and erases the function of geometrical linear perspective in realistic representation. Defragmentation of the subject depicted would remove the coherent sense of depth. And the lack of foreshortening blurs the distinction between foreground and background thus emphasizing the picture plain. Just a little bit later with the introduction of the "collage" technique, the flatness of the canvas itself would be stressed on by the gluing of pieces of paper, or oil-cloth on its surface and by the insertion of letters, since, as Braque stated, letters "are flat by their very nature"! (Scheunemann 2005: 25)

But are all those innovations instigated by the desire of painters to break away with the illusionism of "realistic" photographic representation? Photography may not be the "exclusive" reason for that as Benjamin would have it, but still it did play a central role. For Scheunemann, just like other avant-gardists, cubists also made no bones about their desire to "depart as decisively as possible from photographic imagery" (Scheunemann 2005: 23). Albert Gleizes for one, declared that "photography has completely distorted the idea of form" and that the new painting techniques "must perforce be antagonistic to the photographic image" (qtd. in Scharf 1983: 252; Scheunemann 2005: 23). Apollinaire in an early review of *The Cubist Painters* wrote that painters just like Gods create in their own image and it was only "photographers" who "manufacture duplicates of nature" (1962: 11; cf Scheunemann 2005: 23) And Louis Aragon was deliberate in his assertion that "cubism was a reaction of painters to the invention of photography." He wrote that "the photograph and the cinema made it seem childish to them to strive for verisimilitude" (Selz 1963: 326; Scheunemann 2005: 23).

But it would be again Picasso who would decisively bring to a sharp contrast the collision between the advance of technological means of reproduction and the cubists' stylistic novelties. In Scheunemann's reading of it, the first collage in the history of painting, Picasso's *Still Life with*

Chair Caning, “juxtaposed a cubist notation of common objects – a newspaper, a pipe, a sliced lemon, a glass and a scallop shell – with a piece of oil-cloth that bears an industrially produced photographic reproduction of chair caning”(2005:24). Mistaking the cloth for a real “piece of basket” Bürger had celebrated it as fragment of reality imbedded into the painting. That “reality”, however, is a photographic reproduction, or the perfect “illusion” of an actual chair caning. So, for Scheunemann, by bringing together the cubist arsenal of object notation and the “piece of photographic reproduction, Picasso staged an encounter between the challenger photography” and the cubist painters’ “response” to the challenge”(2005: 24). I think Scheunemann is closer to the truth in his interpretation of Picasso’s idea. We have all the cubist innovations – the objects defragmented; viewed from multiple perspectives; erasure of the background/foreground distinction; the letters JOU to emphasize the flatness of the plane. And all that is superimposed on the photographic reproduction of the chair caning. There is even more to it. The frame is a piece of *real* rope. So we can interpret Picasso’s intention as staging a direct collision between the avant-garde artistic techniques and the “illusionism” in reality representation of the photographic image both *framed within reality* itself.

To conclude, no matter how diversified the approach of the different avant-gardist movements may be, from a retreat to abstraction to the expression of “sensuous experience” to the depiction of motion in the stasis of painting to the introduction of multiple viewpoints into a single image, fundamentally all “seem to express the desire to move away from photographic imagery and develop functions for artistic production which lie beyond the traditional mimetic task of all arts” (Scheunemann 2005: 27). It might look exaggerated that a single device as the camera, a result of the technological development, may instigate all that chain reaction of artistic responses thus triggering nothing less than a revolution in artistic practices. Certainly, we cannot “blame” just photography for a fundamental change in art history. As Benjamin noted it was not “exclusively” photography that brought the change. Scheunemann himself is cautious not to assert such a generalization. He uses “seems to express” instead of “expresses” in the above quotation. Photography might be not *the only*, but still it was *one*, and an important one at that, of all the technological innovations that triggered the avant-gardist breakthrough.

2. Poets and the work of art in the modern age

“...Photographie tu es l’ombre
Du Soleil
Qu’est sa beauté”
(Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, 1917)

That photography was dedicated a poem in Apollinaire’s *Calligrammes* is indicative of the poet’s acknowledgement of its significance. No one writes poetry on subjects that mean nothing to them. The shadow metaphor may invoke interpretations as to the unfavorable position this new form of representation of reality occupies next to genuine art. In the second stanza, not quoted here, photography is compared to the smoke of the flame, or the remnants of having gone true passion. Still, as with all valuable poetry, Apollinaire is neither lamenting some glorious past of the aesthetic nor is he praising some unknowable future. He is recording a transition in the practice of the contemplation of the beautiful.

For us it is interesting that not only painters but poets also have acknowledged the impact of the means of technological reproduction on their practices. André Breton, introducing and exhibition by Max Ernst claimed that

the invention of photography has dealt a mortal blow to the old modes of expression, in painting as well as in poetry [...]. Since a blind instrument now assured artists of achieving the aim they had set themselves up to that time, they now aspired, not without recklessness, to break with the imitation of appearances. (1948; qtd. in Scheunemann 2005: 27)

I find Breton’s implied idea that artists’ goal can be confined to “imitation of appearances” debatable. What is more important for us, however, is that he, as a poet, adds poetry to the visual arts as also affected by the technological progress. Poetry was only naturally drawn into the vortex of revolutionizing of artistic expression. Soon innovative “techniques” from one media would be transferred into the other. Two of the first notable examples of these experiments would be Apollinaire and Gertrude Stein, both closely linked to avant-gardist movements, especially to Cubism. Apollinaire, an ardent admirer of Picasso and Braque, experimented with transferring the “collage” technique into poetry. A poem like “Lundi Rue Christine” included random pieces of overheard conversation mixed with the lyrical voice. Apollinaire’s enthusiasm brought him even farther in his experiments at integrating visual arts

techniques and between 1913 and 1916 he produced his *Calligrammes*, still a seminal work in the discussion of visual poetry. The typographical array of the words on the page, in these, was meant to represent a visual image of the subject of each poem. Thus these word-constructed “pictures” served as a visual enhancement for the reader’s “experience” of the poem. Apollinaire’s own understanding of these visual poems is very interesting. In a letter to a friend writer, André Billy, he described them in the following way:

The Calligrammes are an idealisation of free verse poetry and typographical precision in an era when typography is reaching a brilliant end to its career, at the dawn of the new means of reproduction that [is] the cinema and the phonograph. (Guillaume Apollinaire, in a letter to André Billy; qtd. in Michel Burton’s preface of the Calligrammes)

I find Apollinaire’s comment extremely illuminating for the purpose of the present research, at least in three aspects, so I will dwell upon it at some length. Firstly, it seems to support what I consider as a counter-argument to Bürger’s theory, namely that the common roots of the avant-garde rebellion should be traced in the technical advances of the new media, rather than in a shared desire to “sublate” art and social practice. The timing of the Calligrammes into the “dawn of the new means of reproduction” is indicative in itself. From my point of view it indicates an awareness of the impact that the technological means of production and reproduction of works of art exercised on the merging of different artistic media. Next is Apollinaire’s reference to the cinema and the phonograph. He is not referring to the camera, but to the phonograph. There has always been a close relation between poetry and music, because of the common aural features they use to produce the desired effect on the audience. In poetry devices like alliteration and assonance, among others, exemplify the similar nature of poetic diction and music. As defined in Aristotle’s *Poetics*, language, rhythm and harmony would be the means of creating the poetic *melos* as a direct equivalent of melody in music. The phonograph would change not only production, distribution and acceptance, in Bürger’s sense, of musical pieces but also the production and “reception” of poetry and its performative characteristics. Hence, the phonograph, as technical innovation for reproducing sounds, is important for Apollinaire, the poet, in the same way, in which the camera as a technical innovation for producing pictures is important for Picasso, the painter. Each of these reproduction devices influences the respective *métier* of the artists.

Cinema would take equally important place in Apollinaire's view, because it was the best manifestation of the amalgamation of artistic media. The combination of visual images and verbal narratives, the dramatic scripting and performative staging, required for the production of a movie, made the cinema the focal point of intersection between visual arts, literature, theater and music alike. It's precisely for its *intermedia* character and the variety of aesthetic possibilities it offers for the artist that cinema was highly praised by the avant-garde. Not surprisingly, as Friedberg pointed out, the French avant-garde film of the 1920s would strive to make the "cinematic medium taken seriously as an art form" (1994: 164).

Finally, and of great importance for me, is Apollinaire's vision of the Calligrammes as "idealisation of free verse poetry and typographical precision". As I see it, here Apollinaire demonstrates awareness not only of the means of his literary production (free verse), but also awareness of the tools of this production (typography). This awareness of both means *and* tools of the creative process of the work of art would enable simultaneous experimentation with, and amalgamation of, both, to the effect of creating a new, hybrid art form. By "means of production" I mean the *materials* used. In other words, experimenting with the materials may result in new style, or technique, but still within the same realm of artistic practice, while experiments with the *tools* of your work will enable transgression of boundaries between different artistic spheres. To clarify that further, let us, for example, look at the process of "producing" a picture. For the sake of even greater simplicity, let us forget for the moment about the author (talent, creativity, motivation, intention and so on) and reduce the process to the simple formula – application of material on material with a tool. Paint and canvas are our materials here, and the brush is our tool. Technique or style will be a matter of *how* you apply your materials on the canvas or *what* you choose to represent in the painting. If a painter is innovative he may experiment with colors, shapes, volumes, lines. S/he may choose to "express his inner urges" on the canvass and go for abstraction, s/he may attempt depicting a "sensuous experience" (expressionism); s/he may instill dynamics in the static nature of the picture plain (futurism), or he may choose to break away with the one-point perspective (cubism). Still, s/he will remain within the realm of "painting". Our painter has been experimenting with the possibilities of her/his materials and the ways of their application. S/he has not gone beyond the ancient convention that the brush is just an extension of the artist's hand. However, if a painter is aware of the possibilities of his/her

tools *and* is willing to experiment with them also, s/he may paint a caption on the left-bottom corner of his work, like Duchamp did in *Nu descendant un escalier*. Using your brush as a pen, means you are aware of it as a “tool” and it is no longer just an “extension of your hand” as a painter. Exploring the possibilities *this* awareness gives you, you may choose to abandon the brush altogether and start applying your materials with a spatula or by directly squeezing the tube and that will change your idea of the materials also. Because instead for the tube of paint you may reach for the glue tube and then start gluing paper snippets or oil-cloth on the canvas to the effect of producing a collage. Or you may directly question your tools and materials, forget about them and just take a ready-made, found object from your real surroundings and present it in an exhibition as a product of art. I am referring to Duchamp’s *Fountain*. Bürger interprets the *Fountain* not only as an attack on “art as institution”, including the organizational forms of museums and exhibitions and the whole art market where “the signature counts more than the quality of the work”, but also as a negation of “the category of individual creation” (1984: 51). For Scheunemann such an interpretation is debatable for Duchamp’s own explanation of his intentions “shifts the focus elsewhere” (2005: 29). What Scheunemann is referring to is Duchamp’s response to the unfavorable treatment of his work by the exhibition organization committee in an article for *The Blind Man*. There, Duchamp in defense of his “author” (he had signed the urinal “R.Mutt”) wrote:

Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He **CHOSE** it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object. (qtd. in Dachy 1990:83; Scheunemann 2005: 29)

For Scheunemann that comment “suggests nothing less than a fundamental change of the notion of art” (2005: 29). The question raised would be what actually makes an object a work of art. The answer to that question would be that the “selection and placement” of materials is the defining characteristic of art. And such a notion of “artistic creativity” is “well suited to the age of mechanical reproduction” (2005: 30) While this may well be true, what is also worth noting is that in the above quote Duchamp described the process and/or technique through which a found object from reality is turned into a work of *visual* art. And what is surprising is that this technique is used in *literary* theory. I doubt whether Duchamp has met Viktor Shklovsky or has ever been familiar with the works of the Russian formalists. The urinal was exhibited in 1917 and

Theory of Prose, Shklovsky's collection of theoretical essays on literature, was published as a single volume in 1925. Yet Duchamp's description of his technique is strikingly similar to Shklovsky's technique of *ostranenie*, translated in English as "defamiliarization" or "estrangement". As described in his essay "Art as technique" (sometimes translated as "Art as Device") defamiliarization is the technique employed by artists to make us see ordinary things in new light. Making the familiar unfamiliar would be the purpose of art. As Shklovsky himself put it:

The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects "unfamiliar," to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object: the object is not important... (Art as Technique, 12).

So, Duchamp explained how he – the artist – took an "ordinary article of life" like a urinal ("the object is not important"), defamiliarized that object (signed it turned it upside down and placed it in an unusual context – art gallery) and made his audience appreciate it as art ("created a new thought for that object"). He made his audience "experience the artfulness of the object". In everyday life we see only the utility value of a pissoir, because of the automatism of our perceptions, but when Duchamp "places it" in an art gallery "so its useful significance disappears" we can now *perceive* it as art and *not* as the ordinary object that we *know*. Because, as Shklovsky would have it: "Art removes objects from the automatism of perception" (1925:12). So, even if in terms of form and content Duchamp's *Fountain* questions the "notion of work of art", in terms of technique it is art *par excellence*. And it is a new, hybrid art, because it not only crosses the boundaries between plastic arts and painting, but also relies on theatrical staging to achieve its effect on the audience.

Let's go back to our imaginary painter. The *awareness* of the possibilities that experimentation not only with the materials but also with the tools of artistic production gave her/him, had resulted in a new avant-gardist, inter-media art work. The more sophisticated the tools of artistic production, the wider the possibilities for experimentation. This is what is new in the works of art "in the age of mechanical reproduction". This process might be easy to see in the visual arts, but what about literature? Let's replace our painter with a poet and apply the same simplified formula of artistic production. What will be the materials used in the creative

process? Language is the answer. And what you do with this material is simply “put pen to paper”. When language is your material and you experiment with it you have a lot of possibilities, since language as a means of signification is a complex system in itself. You may challenge syntax as meaning construction structure, break down the complete language system into its basic lexical units, then reassemble them to the effect of discarding conceptions like narrative structure or plot and produce a dreamlike vision on the page similar to a surrealist painting, like Joyce. You may embrace the dadaist idea of “automatic writing” and produce a mechanical string of unrelated words on the page, ungoverned by any type of linguistic rules. Or you may choose to explore the merely aural aspect of words and reassemble them on the page subordinate only to the rhythm and sound of language, like Gertrude Stein will do in her exploration of the possibilities of everyday American English. Still, all these experiments will remain within the realm of language itself. However, when you are aware of the possibilities of your tools also, you will start experimenting with typeset and font, with punctuation and spacing. You will arrive at Mallarmé’s proto-hyper-textual *Un coup de dés*, or at Marinetti’s sound-visual poem *Zang Tumb Tumb*, or at Apollinaire’s *Calligrammes*. These new avant-garde “products” of artistic creativity would belong to the category of Interart, because they utilize elements of different artistic media (primarily of visual arts and theater) to expand the form and effect of the traditional genre of poetry.

3. Conclusion: The Avant-Garde and the Interart work in the Modern age.

“The questioning of traditional borderlines between the arts and a lively interaction, including the transfer of new techniques and aesthetic principles from one art to another, became [...] one of the outstanding features of avant-gardist art production.” (Scheunemann, 2005: 28)

If we assume that this blurring of the “traditional borderlines between the arts” is a distinctive feature of the avant-garde, as Scheunemann claims, then any study of the hybrid art forms like visual poetry should necessarily be put within the context of avant-garde practices. Bürger asserted that the avant-gardist assault on the status of “work of art” changed its aesthetic perception as “living picture of the totality” (1984: 70). He dedicated a whole chapter on the subject, focusing on the collage and how it “calls attention to the fact that it is made of reality fragments [and] breaks through the appearance (*Shein*) of totality” (1984: 72). The constituent parts of the

collage "no longer have the relationship to reality characteristic of the organic work of art. They are no longer signs pointing to reality, they *are* reality" (1984: 78). Thus, for Bürger, the distinction between art and life are blurred. But as Webster has pointed out, there is also blurring of the distinction between material and the signifier, because a snippet of a newspaper in a collage painting, for example, is three different things simultaneously: "a piece of paper (material), a collection of symbols (words) taken from a larger life-context outside of the institution of art, and a part of a complete work of art" (1995: 8). While it is easy for the viewer to literary *see*, the "contrast between these reality-fragments and the semblance of art", for the reader it will be very difficult to distinguish between them, for literature relies on language as its signifying system. (1995: 8). Avant-gardist poets employed different strategies to interrupt the "seamless semblance of art" and to destroy the "impression of organic wholeness" (1995: 8). Some of them as enumerated by Webster would include: "breaking of the block-page format", "use of various typefaces", "forming shapes on the page", creating poems out of meaningless syllables, and "simplifying and disordering syntax" (1995: 8).

But how should we approach an analysis of such highly idiosyncratic forms of interart works? Are we to concentrate on their aesthetic effect, or on the authorial intention, or on their functional system of signification? Does visual poetry, from the example above, belong *only* to the poetic genre and fall under the categories studied by literary criticism exclusively? Though the literary devices such works employ are ideologically neutral, they still are applicable to a wide variety of political effect. Similar techniques are employed, for example, both by futurists, like Marinetti for the appraisal of the war or by Mayakovski for hailing the Revolution, to the effect of Fascist and Communist "collectivist" ideological propaganda, on the one hand. On the other hand, in E. E. Cummings we can find similar techniques serving the ideology of extreme Romantic Individualism. So, individual aesthetic or moral stance of particular authors cannot be neglected in studying their works. Proponents of New Criticism like Wimsatt and Beardsley in their classical essay on "The Intentional Fallacy" would dismiss any authorial intent or historical context and would insist that analyses have to focus exclusively on the text of the poem itself. We need not search for meaning outside the "verbal icon", since, as a rhetorical construct it is complete in its symbol system. This "completeness" of the work in itself is reminiscent of the notion of the "organic" nature of the art work. It was precisely the avant-garde that attacked the notion of the "organic" work of art. So this cannot be applicable to avant-gardist works

that “intentionally” would seek to destroy their own “organic” wholeness. Contrary to New Criticism’s dismissal of authorial intent, we need to bear in mind what *effect* was sought by the author, if we are to understand *how* the elements of such inter-art works complement each other functionally. As Webster points out: “A work that refuses or problematizes its status as a complete aesthetic object must be interpreted at least partially by considering its author’s intention”, for in such interart works “a poet’s intention and work mix in an inextricable amalgam” (1995: 9) Moreover, the notion of the poem as a separate verbal construct, complete in its own system of signification has been attacked not only by avant-gardist practices, but by theorists as well. Semiotic theory foregrounded the complex intertextual relations that each text is interwoven in. These intertextual relations inevitably would undermine the notion of the work as separate aesthetic construct, replacing it with the notion of a “text” made up of readily available cultural codes. In literary theory the “reader-response criticism” focused on the role that readers play to “unlock” the latent potentials of the text. Each individual reader has his/her different historical and cultural background, as well as a different literary competence. Different readers presuppose different readings of the same text. And this variety-of-readings potential intrinsic in the text would, of course, prevent us from seeing it as a closed “organic” construct.

When we deal with texts that intentionally transgress artistic boundaries we have to bear in mind that they create semiotic difficulties for the reader. Thus we have to turn to semiotic theory for the necessary tools for analysis of relations between object and sign, word and image, symbol and icon. On the other hand, such relations are variable when individual aesthetic decisions come into play. Hence, in the analysis of such works I think we should try to follow Michael Webster and the “flexible strategies” that he suggested. These would combine the aesthetic (which includes authorial intention and historical considerations) and the semiotic (including questions of style and relations of verbal to visual aspects) (1995: 10). By experimental avant-gardist practices I mean these works that, according to Michael Webster, lead to the “hybridization and contamination of art forms” (1995: 8). Such hybrid art forms can be seen as the highest manifestation of what Bürger saw as “revolutionizing of art” by the historical avant-garde (1984: 72). But these practices did not “die” with the avant-garde proper. Much of what is now termed “postmodernism” might be regarded as an extension of this same “hybridization process in new contexts” (Webster 1995: 8). The renewed interest in the legacy of the avant-garde, especially in the 1970s should not

be surprising then. The studies of these mixed artistic practices required a new critical approach. Especially with the next shift in technological advancement of the media and the dawning of the so called "digital age" the criticism focused back on the experimentalism of the avant-gardist practices and the hybrid art forms. The understanding that the new, technologically advanced media have broadened the possibilities for artistic expression and, consequently, have changed the nature of artistic production has led to the emergence of such interdisciplinary fields of research as inter-art(s) studies or inter-media studies.

BIBLIOGRAPHY

- Apollinaire 1995:** Apollinaire, G. *Calligrammes*. Paris: Gallimard, 1995.
- Benjamin 1936:** Benjamin, W. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. February, 2005. UCLA School of Theater, Film and Television. <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm> (accessed September 18, 2011).
- Bürger 1984:** Bürger, P. *Theory of the Avant-Garde*. Trans. from German by Michael Shaw. *Theory and History of Literature #4*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Calinescu 1987:** Calinescu, M. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, NC: Duke University Press, 1987.
- Friedberg 1994:** Friedberg, A. *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Berkeley: UCP, 1994.
- Lessing 2007:** Lessing, G. E. *Laocoon: or The limits of poetry and painting*, 17 January, 2007. Oxford University, <http://books.google.ie/books?id=-qR4GAAAAQAAJ&hl> (accessed September 12, 2011).
- Scheunemann 2005:** Scheunemann, D. From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-garde and Neo-avant-garde. // *AVANT-GARDE/NEO-AVANT-GARDE*, Scheunemann, D, (ed.) Amsterdam: Rodopi, 2005, 15 – 48.
- Shklovski 2004:** Shklovski, V. Art as Technique. // *Literary Theory: An Anthology*. Malden, MA: Blackwell Pub, 2004, 15 – 21.
- Webster 1995:** Webster, M. *Reading Visual Poetry after Futurism: Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*, New York: P. Lang, 1995.
- Wimsatt and Beardsley 1946:** Wimsatt Jr., W. K. and Beardsley, M. C. The Intentional Fallacy // *The Sewanee Review*, The Johns Hopkins UP, 1946, Vol. 54, No. 3, 468 – 488.

SUSAN GLASPELL ON *THE VERGE*¹: MODERNIST FEMININITY ON THE THRESHHOLD

Ralitsa Muharska
St. Kliment Ohridski University of Sofia

This text sets itself the task to look at playwright Susan Glaspell and her play *The Verge* (1921) as a representation of one of the chief thresholds of modernity: the changing position of women. The focus is on modernist nomadic gestures of ‘pioneering’ in both Glaspell’s writing and her artistic persona. The play is considered from the perspective of creative and moral trespassing in connection with two major cultural tendencies in US society: puritanical conservatism and frontier exploration. The discussion focuses on the migrations of both the fictional character, Claire Archer, and the real woman, Susan Glaspell.

Key words: femininity / masculinity; nomadic displacement; modernist persona

When Susan Glaspell said “I began writing plays because my husband forced me to”, Gertrude Stein had not yet come up with the jocular slightly condescending phrase ‘the wives of geniuses’².

Since then time has proved Glaspell’s claim to genius, which she modestly hid behind this statement, more justified than that of her husband, George Cook, a man of brief but bright literary fame, in whose shadow she spent a considerable portion of her life. Giving way, stepping back, and standing in the shadow while silently taking care of things and placing everyone else’s interests ahead of your own were the chief virtues of ‘the Angel of the House’, a term Virginia Woolf came up with to sum up her own rebellion and the damage to a woman’s personality – especially her

¹ Further in the text abbreviated as *TV*.

² In *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1935) Alice – the wife – “sits with the wives of geniuses”, while Gertrude – the genius – presides among her (male) likes in the literary *salon* at their house in Paris.

artistic creativity – of being that kind of wife. Both Stein’s and Woolf’s apt phrases made their entrance on the literary stage in the 1930s, almost a decade after the premiere in 1921 of *The Verge*, staged by the Provincetown Players³, Glaspell’s controversial play, which deals with the same issue in a provocatively experimental manner.

From a different perspective, though in a similar manner, Glaspell spent most of her **theatrical** life in the shadow of her fellow playwright from the Provincetown Players, Eugene O’Neill. Ironically, “George Cook (1873 – 1924) is mentioned briefly in most of the literary histories because he was the founder of the Provincetown Players and, therefore, the discoverer of Eugene O’Neill.” (Tanselle 1976: n.p.). Needless to say, Susan and George “founded” and “discovered” together: both were wholeheartedly involved in the Provincetown project, writing, acting, directing. Cook was “the cohesive force of this community from first to last”⁴. Glaspell, apart from writing, acting and directing, was also responsible for most of the technical and organizational matters connected with the productions of the fledgling (initially amateur) theatre company, at least during the decisive first 5 years of its existence⁵. Her name is not even mentioned in the Wikipedia article on the Provincetown Players.

So typical.

Cook continued to get most of the credit, of which the above quotations from the 1970s and 1980s are two of many examples, for over half a century after his death. O’Neill was awarded the Nobel Prize. At least one of Glaspell’s biographers, Linda Ben-Zvi, admits she started work with the belief that Glaspell was “obviously a victim, beset by patriarchal villains (O’Neill and Cook)” (Ben-Zvi 2005: XI).

³ Provincetown Players, theatrical organization that began performing in 1915 in Provincetown, Mass., U.S., founded by a nontheatre group of writers and artists whose common aim was the production of new and experimental plays. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/480689/Provincetown-Players> 28.01.13

The company began as a summer pastime for a small group of NYC bohemians / intellectuals and ended up as one of the chief driving forces in the development – away from superficiality and commercialism – of what is now widely recognized as original American theatre.

⁴ Robert K. Sarlós. The Provincetown Players' Genesis or Non-Commercial Theatre on Commercial Streets, p. 65. *Journal of American Culture*, Volume 7, Issue 3, Fall 1984 http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1542-734X.1984.0703_65.x

⁵ It later became the Playwright’s theatre and went on with a break in 1921 until it disbanded in 1929.

“Today only one of her plays (the one-act *Trifles*) is regularly anthologized, productions of her plays are rare, her abundant oeuvre of fiction (nine novels and over fifty short stories) is almost completely neglected and Glaspell herself is remembered chiefly for her role in supposedly discovering Eugene O’Neill” (Black 2006: 151).

Even that secondary role doesn’t seem to have been her own role, but was shared with her husband – the proper way for a wife, his ‘significant other’, to use the politically sensitive terminology of the 1990-s, to play a role. As for O’Neill, Susan Glaspell is stereotypically listed as “the most significant other playwright of his own period and milieu” (Ben Zwi 1986: n.p.).

But she was not a victim, not in comparison with the millions of women outside the bohemian environment of Greenwich Village and other centres like that, where the 20th century came even before WW I. She was a pioneer, with all the dogged perseverance and sturdiness of the frontier – and all the independence. Her sense of pioneering experience was grounded in her perception of her native place:

“Her own emancipation from the narrow confines of conventional second-generation life in Davenport is described as a pioneering venture, when, in 1907 at the urging of Cook and his 16-year-old protégé Floyd Dell, she attended a meeting of free thinkers, called the Monist Society: *Some of us were children of pioneers; some of us still drove grandmother to the Old Settlers' Picnic the middle of August. Now – pioneers indeed, that pure frightened exhilarating feeling of having stepped out of your own place and here, with these strange people, far from your loved ones and already a little lonely, beginning to form a new background.*” (Ben-Zvi 1986: n.p.) (my italics, R. M.).

It is this same exhilaration of “having stepped out of your own place and here” that drives Claire Archer in *TV* to keep looking for more boundaries to overstep – from a point where her behaviour is seen as odd by her well-mannered friends and family to a point of monstrous megalomania – and beyond the verge of sanity. The play, on the other hand, is the author’s most experimentally daring one, the act of its writing – another gesture of “getting out” and “leaving behind”, the true modernist migration.

Glaspell's pioneering role in US theatre is seen as all the more important in view of the fact that in the first decades of the 20th century it was focused on light-hearted entertainment, epitomized in the cultural concept / site of Broadway, a deficiency that The Provincetown Players and similar groups set out to fill. Her pioneering gesture(s) made history:

“Glaspell's many achievements include the co-founding of the Provincetown Players. In the teens and early twenties she was identified, along with Eugene O'Neill, as one of the country's leading dramatists. She was only the second woman, after Zona Gale in 1921, to receive the Pulitzer Prize for drama with *Alison's House* (1931). She was an award-winning fiction writer, whose short story “A Jury of Her Peers” and its dramatic counterpart, *Trifles* (1915/16), were immediately identified as landmark texts. Her later novels appeared on best-seller lists around the country. And in the 1930s, she served as the Director of the Midwest Play Bureau for the Federal Theatre Project. Given this catalogue of triumphs, (...) Glaspell is a “pioneer”, a woman who, throughout her life, challenged assumptions of what women could or should do and repeatedly overcame private and public obstacles to her creative and personal fulfillment” (Gainor 2005: 1).

TV was among the most unorthodox instances of experimental attempts among its kind, and perhaps symbolically, it came out in the Provincetown troupe's most conflict-ridden, though very successful, season – 1921. This in my opinion makes the production of *TV*, which deals with the issue of a woman's desperate and controversial claim to genius, all the more significant. It presents a woman would-be pioneer and genius, a personage seemingly very different from the author, yet quite “logical” to anyone familiar with her lifestyle and life story. It seems very likely that the playwright had, besides her political motivation, reasons of an experiential nature for this focus (cf. Ben-Zvi 2006: 293). She had married George Cook (after their relationship had caused him to divorce his second wife) and shocked Davenport, Iowa. She then remained a wife to him in the most angelical self-sacrificial manner to his death in 1924. This was a relationship which started as a challenge to convention and ended in the depth of it. If, in Christopher Bigsby's words, it expressed the modernist “right, indeed in some sense the responsibility, to challenge convention and insist on a freedom of thought, emotion and action, [...] in tune with a society now finally turning its back on the old century” (Bigsby

1987: 3), it was not very successful. If the real woman was unable to quite live up to that modernist responsibility, the fictional character brought it to extremes that go beyond the verge of absurdity in a manner weirdly tragic and grotesque at the same time.

Apart from ‘The New Woman’ and what happens to her in the 20th century, the play explores more than one feminine identity in its three female characters – in fact, all clichés of femininity culturally operative at the time. They range from the self-effacing 19th century ideal of True Womanhood, a.k.a. Angel of the House, through the archetypal manipulative ‘vamp’ / femme fatale made particularly popular by numerous movies around WW I, to the frivolous light-hearted ‘Flapper’ of the 1920s. The development of the concept of femininity seems to be traced historically: one could even look at this play as an attempt to make a projection forward into the future. In this way it seems to reflect the author’s (frustrated) desire for emigration to a kind of gender utopia.

Importantly, by discarding one traditional image of femininity after the other, the central character, Claire Archer, appropriates elements of gendered behaviour which in traditional mindsets are associated with masculinity. The play focuses on presenting her as a wealthy housewife who from the pastime of fiddling with potted plants moves on to radical genetics experimentation. Much in the manner of the ‘Mad Scientist’ cliché from science fiction, the ultimate professional, she is ready to do anything and sacrifice everything to reach her Faustian demiurgic goal of creating a new form of life:

(Claire) [...] But it *can* be done! We need not be held in forms moulded for us. There is outness – and otherness (Glaspell 1987a: 64).

As for Glaspell herself, New Womanhood was a topical political issue and she was apart from a philosophically curious modernist, a truly conscientious New Woman in the political as well as the artistic sense, who kept trying hard to practice what she preached:

“It was not Glaspell’s relationship to husband George ‘Jig’ Cram Cook that was her primary relationship but, rather, her attachment to the feminist, political and aesthetic environment of Greenwich Village” (Gainor 2003: 17).

This very statement, however, seems to point to lasting tensions between the personal and the political in her life.

Apart from this ideological affiliation, Glaspell was active first in Chicago and then New York pre-WWI Bohemian circles in two ways of considerable significance. On the political level her efforts went into social betterment projects (they of course included feminist goals and “charter membership” in the Heterodoxy Greenwich Village Feminist Club (Carpentier and Ozieblo 2006: 16). Feminist critics / biographers have called Susan Glaspell “a venturesome feminist and determined rebel” (ibid. 17) but they tend to bypass the wifely aspect of the rebel. If her life was an exploration of the ‘untouched’ terrain towards the verge – it was ambiguous exploration in many ways. In the artistic sphere – as a writer, critic and journalist, she was part of the on-going vigorous, sometimes exalted, even hysterical search for novelty going on all around – yet in her prose, for example, she remained quite faithful to passé realist conventions. Like a small but significant number of the female intellectuals of the time, she was a professional with remarkably high personal standards ... and a wife: an oxymoron in the eyes of most people at a time when the idea of the working girl was far from synonymous with the notions of professional and intellectual.

I tend to look at Glaspell as a clear-cut case of nomadic⁶ displacement though she can hardly be classified as an immigrant / expatriate. Her nomadism is not really geographic in the sense of transnational nor did she move about very much in the course of her lifetime. In terms of lifestyles as well as identity-forming mindsets, however, moving from 19th century Davenport, Iowa to Chicago and then to New York’s Greenwich Village is quite serious as migrations go. I would rather call that a mindset displacement **towards the future**: she experimented with a way of life characteristic of a time which was yet to come so far as women were concerned. That lifestyle included mobility, professionalism, political involvement, bohemianism and making choices with respect to sexuality, among other things. While in the first decades of the 20th c. such displacement was nothing out of the ordinary for men, in a woman it was

⁶ The term nomad is used in the Deleusian sense as developed by Rosi Braidotti to imply subjectivity / identity in motion, change, flux that may or may not include actual geographic dislocations. It is thus an identity determining state(s) of mind – and the corresponding lifestyle(s). Modernist nomadism is itself a very interesting problematic which, because of limited space, has to remain outside the scope of this text.

very likely to be regarded as transgression. The ease with which the young male intellectuals of the time converged in places like Greenwich Village to form the landmark bohemian communities was incomparable to the resistance, both internal and external, their female counterparts had to overcome to get there and to be there. So for Susan Glaspell and many modernist women this is also a displacement in gender: performing what acceptable roles prescribe for masculinity, ‘infringing’ on male prerogatives, freedom in the first place.

Claire, like her author, dangles suspended in an in-between-ness between eras (more than between spaces / locations). Culturally, even when totally immobilized by being caught in societal constrictions, both are nomads. Claire’s attempts to pull herself out by the hair from what she sees as a swamp swallowing her fail – but the termination of such efforts is an impossibility for her. Both are in perpetual motion towards – and beyond – verges of metaphoric or literal nature, even when they stay ‘at home’, whatever that means or wherever it is. “Out there – lies all that's not been touched – lies life that waits,” Claire says (Glaspell 1987a: 66).

Susan Glaspell did stay in the same place physically most of her career and the exceptions are notable. Among them, the cultural-geographic displacement that stands out is her sojourn in Europe because she seems to have had no other but purely ‘wifely’ reasons for it. The couple’s 2-year long expatriate episode in Greece⁷ is hardly interesting in cultural terms so far as Glaspell is concerned: rather than an enriching novelty, this was, under the surface, a period of internal migration, migration to herself and solitude. On the surface, she followed / accompanied her husband, helped him achieve a cherished, though rather childish, dream – as were, by the way, many of his projects. So it seems that in or out of the US, both her feminist alias and her bohemian one are more interesting as delineated marginality and internal otherness.

Writing as self-creation, writing the self, fictionalizing the self through the performance of a public persona – the quintessential modernist gestures – were what Susan Glaspell did not do, not in a direct straightforward way, anyway. The verge between the 19th century ideal of

⁷ That was George Cook’s “fulfilling a lifelong dream by sailing to Greece and becoming a shepherd and poet among the Parnassian hills, where he was admired by the natives and honored at his death by the removal of a stone from the ruins of the ancient temple of Delphi to mark his grave.” (Tanselle 1976: n.p.)

True Womanhood and the New (Bohemian) Woman was where she kept teetering most of her life. She mothered her husband, bore burdens for him, assured his survival in more than one sense, nursed his tumultuous – and of course fragile – bohemian ego, considering him a genius worth the investment of devotion and self-sacrifice. What she did for the Provincetown Players was very similar and it is hard to say if the project would have succeeded without it. Such feminine gestures were certainly not exceptional in the modernist literary milieu. In fact, they were quite typical, exemplified by the female editors of the most important vehicles of poetic Modernism, the ‘little’ magazines. The majority of their names, even though brought to light in a number of late 20th century studies, nevertheless remain canonically obscured by the spectacular self-aggrandizing personas of male gurus like Ezra Pound and T.S. Elliot, exemplifying on their part the modernist concept of creativity as masculinity, of novelty and experiment in writing as gestures of masculine self-affirmation against the literary heritage / establishment as against a symbolic father figure.

Susan Glaspell played the ‘wife of a genius’ role for what became an important part of ‘off-Broadway’, or ‘serious’ American theatre. Especially after the Players got transferred to New York City, she divided her attention, quite typically, between writing plays, producing them – so far as the term was applicable in this amateur context, acting in them on stage, and being the always reliable stage-manager-organizer-producer figure behind the scenes who got things done. Clearly, the creative part (writing plays) must have been only a small part of her activities at that time.

To Glaspell as both a person and a thinker, freedom was an issue. The freedom of hers and her native region’s as well as the nation’s historical frontier heritage was something she was keenly aware of – just as she was of the freedom possibilities of the bohemian way of life: "I am like the flowers in the hot-house, a forced production.... How would it feel to be free? ... and be a free thinker and an eccentric, generally?" (Glaspell 1987b) And it is precisely these questions that *TV* addresses, in the literal, as well as well as the symbolic sense:

(Claire): [...] There would be strange new comings together – mad new comings together, and we would know what it is to be born, and then we might know – that we are (Glaspell 1987a: 64).

Bohemianism is fertile ground for the New Woman. Before ‘new’ women, in 19th c. bohemia, women mostly played the role of muse /mistress / companion / playmate to the male artist: a role which was itself in conflict with the prescriptions of True Womanhood. It was the New Women, however, who could enter the bohemian milieu on their own terms, in the hitherto strictly male position of the creative experimenter – artist, poet etc:

“...They added a sense of themselves as heroines in a new story to bohemia's increasing store of plots. Just as bohemian identity was intimately intertwined with its representation in print, so was being a New Woman...” (Stansell 2000: 23).

The theme of male resistance to female creative fulfillment is strong throughout Glaspell’s work, and the anxiety about the thwarted fate of female genius looms large:

“Repeatedly in her plays her personae – all of whom are women – break with the confining norms of society, almost always presented as male-dominated, and reach forward to some new awareness, breaking in the process the traditions of society – traditions usually foisted as the inheritance of the past, but now only stagnant and life-threatening” (Ben-Zvi 1986: n.p.).

If the New Woman is about political projects, among them significantly – feminist politics, the female figure at the centre of *TV* comes closer to the 1920s cultural cliché of the flapper, a lady of fashion and leisure – but also an immeasurably free woman in comparison with the generation of her grandmothers: a figure, which the author herself never ‘performed’ in life, but gave quite a bit of attention in her texts. The flapper is a carnivalesque figure – the flapper is about pleasure, fun, ‘a moveable feast’. Somewhere among these different images looms the femme fatale, the demonic manipulative woman who (often destructively) makes an instrument of her irresistibility to men to gain power over them. The text of *TV* is itself carnivalesque:

“(Glaspell’s) texts, polyvalent and multi-determined, can be seen to demonstrate Bakhtin’s ‘carnavalesque discourse’ which breaks through the laws of a language censored by grammar and

semantics, and, at the same time, is a social and political protest” (Carpentier and Ozieblo, 2006: 10).

as it offers not only glimpses at these clichés of femininity, but it also puts them on an ambiguous genre carousel from drawing room comedy to vaudeville to farce to expressionistic drama of mental disturbance to tragedy and back. It seems to invite ironic doubling in allowing readings that combine mutually exclusive modes and genre characteristics, in staying earnestly political while juggling clichés very much in the entertaining manner of popular culture.

Womanhood is seen by Claire’s men as a kind of natural force – indomitable, horrible but irresistible. Male creativity / constructiveness is divided between them and so are their roles – husband, lover, friend, teammate. The first three have an ironically joint name: Harry – the husband, Tom – the friend, and the lover’s name is, predictably (in vaudeville stylistics, certainly not in a tragedy) – Dick. Claire, or the significant aspect of her, seems to be considered his own by each of the four, while at the same time they genially tend to look upon her as a kind of joint property, and joint care. That does not mean each does not genuinely care about her in his comfortably disparaging masculine way. The getting out of hand of that property they seem firmly bent on disregarding for as long as they can. With the exception of the perceptive friend who besides loving her is totally understanding about her restlessness and her fixation on what she terms ‘outness’, they are deeply sunk in the typical denial, men’s hiding place, alongside with their homo-social togetherness and camaraderie, from problems too hard to fathom:

(Harry) Oh, I wish Claire wouldn’t be strange like that. [...] I sometimes wonder if all this [...] is a good thing. It would be all right if she’d just do what she did at the beginning – make the flowers as good as possible of their kind. That’s an awfully nice thing for a woman to do – raise flowers. But there’s something about this – changing things into other things – putting things together and making queer new things – this – (Glaspell 1987a: 65).

Each man represents a stage and a perceived failure in Claire’s search for her true – feminine, but more and more questionably so, as the play progresses – self. Each is punished by her for being a failure. The husband and the lover she rather openly despises for their lack of

individuality. Of the two, it is the husband who stands for romance – though in a kind of negative form, as romantic disappointment, because he is so conventional.

The lover is, somewhat surprisingly perhaps, especially for today's audience, in the position of a sex object: she is in the male conqueror's role of evasiveness from the bonds of love, her rejection of commitment is violent to the point of psychosis – and her attitude to him rather undeservedly callous, even brutally sexist.

The friend is in spiritual unity with her, her alter ego and soul mate:

(Tom) Let her be herself. Can't you see she's troubled?

(Harry) Well, what is there to trouble Claire? Now I ask you. It seems to me she has everything.

(Tom) She is left so – open. Too exposed.[...] You see, Claire isn't hardened into one of those forms she talks about. She's too – aware. Always pulled towards what could be – tormented by the lost adventure (Glaspell 1987a: 71).

He is, like her, restless, but in a much more down to earth, 'sane' manner. That is why, paradoxically, he is the one that has to be sacrificed as the ultimate rejection of bonding – and the ultimate gesture of leaving behind for the sake of going where nobody goes.

The gardener is an odd element – the roles divided between the other three are quite commonplace, they, rather comically at times, function as a unity and coexist in a totally male world, following its male rules; each is, however, 'alone' with her and individually manipulated. Anthony is particularly vulnerable to this manipulation as a worshiper of creativity – the masculine stereotype of valuing (professional) performance is in him brought to the point of absurdity. He is divided between being enthralled by her fatal (feminine) charm and being in awe of her professional (masculine) qualities, especially her relentless tenacity in following the chosen path, her capacity for concentration, her ability to focus on the 'big picture', not the female 'trifles':

(Anthony) [...] She has an eye that sees what isn't right in what looks right. Many's the time I've thought – here the form is set – and

then she'd say 'we'll try this one', and it had – what I hadn't known is there. She's like that (Glaspell 1987a: 95).

Both Clare's marriages, the past and the present one, are commented on from her (rather ridiculously naïve and literal) perspective as failed self-liberating gestures and steps away from conventionality. Her choice of an artist as her first husband embodies Claire's hope invested in the liberating influence of creativity popularly ascribed to bohemianism. Then, after the predictable disappointment, she switches to the aviator whom she associates with flying – apparently in a metaphoric, perhaps mystical sense, and through flying with the symbolic and philosophical high hopes that it may bring about a giant (evolutionary) leap for humanity:

Claire: [...] ...I thought flying would do something to a man. But it didn't take us out. [...] To fly. To be free in the air. To look from above on the world of all my days. Be where man has never been! [...] I am alone. Can I breathe this rarer air? Shall I go higher? Shall I go too high? I am loose. I am out. But no; man flew and returned to earth the man who left it (Glaspell 1987a: 69).

As a modernist, she insists on conferring some metaphysical meaning on the merely physical / technological fact of aviation. There is no indication that the personality of either husband mattered in her choice. The audience is left with the impression that both relationships were meaningful to her only in offering a possibility to get closer to a utopian ideal of human perfectibility. Thus the two husbands: the first one who does not even have a name and is briefly mentioned with his occupation, and the second who really does nothing out of the ordinary to win her scorn – which is precisely his problem from Claire's perspective – fail. They fail so to speak by definition, for being normal and not the abstract impossibility sprung from Claire's troubled mind.

These 'social' experiments are analogous with her tampering with genetics: they are earlier steps in the same direction. She seems to have been drawn mostly to the cliché rather than the personality of either man. This is her problem generally: though she sounds original, she really works with clichés. She is in a way addicted to pretty (and intriguingly novel, sometimes tantalizingly poetic or provocative) sounding clichés associated with bohemianism – like yearning for the unattainable, achieving the unachievable in the refusal to make a difference between the modernist phraseology with its fixation on novelty on the one hand and reality on the other.

Claire [...]: Out there (giving it with her hands) lies all that's not been touched – lies life that waits. But here – the old pattern, done again, again and again. [...] And when you make a pattern new you know a pattern's made with life. And then you know that anything may be – if only you know how to reach it (Glaspell 1987a: 77).

Claire takes herself seriously in approaching life as a scientist and a philosopher – both male occupations that stereotypically belong strictly in the public sphere and which she transfers to her home environment, her family and loved ones: the private sphere – the realm of woman.

A female demiurge and domesticity – this would not sound oxymoronic if Claire was preoccupied with the stereotypically feminine ways of creating life, ways she bluntly rejects: she punishes her daughter with ostracism for having been integrated in society. That kind of thinking, on the other hand, would have made her so trite as to be unworthy of writing about. Whatever seems socially acceptable, habitual or normal in the people around her is a source of disappointment for Claire. This gives the whole play an oxymoronic sounding. Its chief paradox is: gender-misplaced creativity becomes destructive contradiction – instead of constructive harmony. It places femininity in conflict with artistic / creative identity. Even the relationship between the protagonist and stage space, a very sophisticated structural element of the play, betrays a strange interplay between femininity and masculinity:

“While the playing areas in *T V* are the domain of Claire – her workplace, her tower – it is clear that she has no control over who enters and who leaves; Glaspell even indicates that the tower confines her as much as it protects her. [...] She is at the control of others, defined by others, even though [...] she owns the house in which the play is set” (Ben Zwi 1986: n.p.).

As mentioned already, clichés play an important role in the world of Claire. The play as a literary product itself makes ‘natural’ use of them, they carry most of its inter-textual connections. Clichés of theme and genre stand out particularly in their interesting use: the human limits of creative power and the temptation of the erasure of limits; the Nietzschean superman figure in all its grandeur and the modernist concern with genius, both defined by isolation, in conflict with philistine social mores etc. But Claire is a kind of mutant Nietzschean. She is not a straightforward

imitation of male hauteur, intellectual arrogance and iconoclastic audacity, but rather a distortion of it, not less deadly, or hair-brained, for being parodic – but as convincing in a lofty tragic / romantic way and worthy of admiration as much as she is of ridicule.

So this is a play about the trapped state of woman. Claustrophobia is rather pervasive in her way of talking throughout the play, it intensifies as her hope to achieve a breakthrough with her super-plants fails. It is also a play about the absolute value of autonomy for woman, about freedom as a ‘new’ female value. It is also about the modernist performance of self, and about choice – a thing from the future. *TV* is also a play that equates self-discovery and madness following what was at that time a familiar path of depicting women – to a point that today it is perceived as just one more variation on a worn social theme. It highlights the discrepancy between the normative female self and the modernist female self, “making a gesture towards dichotomies (to show them) as collapsed” (Stufft 2006: 88) As modernist experiments often do, this play tends to fall out of genre, out of mood, out of dramatic (in the classical sense) as well as psychological, plausibility. Nor does it exhibit any coherence in style or any straightforwardness of the political message. It refuses to please the audience the way numerous modernist experiments do and does cross both social and artistic thresholds.

BIBLIOGRAPHY

Ben-Zvi 1986: Ben-Zvi, L. Susan Glaspell and Eugene O'Neill: The Imagery of Gender. // *The Eugene O'Neill Newsletter* Vol. X, No. 1 Spring, 1986. 11 April, 2011. <<http://www.eoneill.com/library/newsletter/x-1/x-1e.htm>>

Ben-Zvi 2005: Ben-Zvi, L. *Susan Glaspell: Her Life and Times*. New York: Oxford University Press, 2005.

Ben-Zvi 2006: Ben-Zvi, L. The Political as Personal in the Writing of Susan Glaspell. // Carpentier, Martha C. and Ozieblo, Barbara, eds. *Disclosing Textualities: the Stories, Plays and Novels of Susan Glaspell*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2006.

Bigsby 1987: Bigsby C. Introduction. // *Plays by Susan Glaspell*, C.W.E. Bigsby ed., New York: Cambridge University Press, 1987.

Black 2006: Black, C. Susan Glaspell: her life and times (review). // *Theatre Journal* March 2006, Vol. 58, Iss. 1, Washington: Johns Hopkins University Press, 2006

- Black 2006:** Black, C. The Provincetown Players and the Culture of Modernity (review) // *Kalamazoo*: Fall 2006. Vol. 40 Iss. 3, Western Michigan University, 2006.
- Carpentier, Ozieblo 2006:** Carpentier, M. and Ozieblo, B. eds. 2006 *Disclosing Textualities: the Stories, Plays and Novels of Susan Glaspell*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2006
- Gainor 2003:** Gainor J. E. *Susan Glaspell in Context: American Theater, Culture and Politics 1915 – 1948*, An Arbor: University of Michigan Press, 2003.
- Gainor 2005:** Gainor, J. E. Fruits of Anger. // *HotReview* August 2005 20 March 2011. <http://www.hotreview.org/index.html>
- Glaspell 1987a:** Glaspell, S. The Verge. // *Plays by Susan Glaspell*, C.W.E. Bigsby ed. New York Cambridge University Press, 1987.
- Glaspell 1987b:** Glaspell, S. Social Life. // *Weekly Outline*, No. 1 (1897); rpt. Marcia Noe, „Susan Glaspell: A Critical Biography,“ Diss. University of Iowa, 1976.
- Murphy 2005:** Murphy, B. *The Provincetown Players and the Culture of Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press 2005.
- Sarlós 1984:** Sarlós R. The Provincetown Players' Genesis or Non-Commercial Theatre on Commercial Streets. // *Journal of American Culture*, Volume 7, Issue 3, Fall 1984. http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1542-734X.1984.0703_65.x
- Stansell 2000:** Stansell, C. *American Moderns: Bohemian New York and the Creation of a New Century*, New York: Henry Holt, 2000.
- Stuft 2006:** Stuft, M. Flowers by Design: Susan Glaspell's Revision of Strindberg's *A Dream Play* in Carpentier, Martha C. and Ozieblo, Barbara eds. 2006 *Disclosing Textualities: the Stories, Plays and Novels of Susan Glaspell*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2006.
- Tanselle 1976:** Tanselle, T. George Cram Cook and the Poetry of Living. // *Books at Iowa* 24 (April 1976) 20 April 2011. <http://www.lib.uiowa.edu/spec-coll/bai/tanselle.htm>

ON MONARCHY AND MORAL VALUES IN THE ARCHBISHOP OF CANTERBURY’S THANKSGIVING SERMON

Ivelina Kazakova
St. Kliment Ohridski University of Sofia

The present paper reviews the moral content of contemporary British monarchy as discussed in the Diamond Jubilee Thanksgiving sermon. A key point in the analysis is the relationship between the idea of the successful monarch and the concept of *dedication* which the ecclesiastical interpretation insists continues to capture the essence of monarchy. In examining the royal highly moral conduct the text seeks to trace the biblical template it is modelled on and its relation to typically British values.

Key words: monarchy, thanksgiving sermon, dedication, sacrifice

The motto of the British monarch, *Dieu et mon droit*¹, might seem a curious anachronism which has survived the evolution of the UK into a parliamentary democracy. It is a reference to the theological character of absolute monarchical power, examples of which are the 16th and 17th century Stuart kings² who claimed that the right to rule over their subjects was God-given and therefore undisputed. The first English king to claim *Dieu et mon droit* as his motto was Richard I Coeur-the-Lion in the aftermath of his victory over the French at Gisors in 1198. Sir Bernard Burke in his study of royal heraldry³ defines the motto as ‘the memorial of some noble action’, which in the case of Richard I was his participation in the Crusades in his capacity of a *persona mixta*⁴: a Christian knight and a

¹ The motto is a prominent verbal feature of the monarch’s coat of arms along with the Order of the Garter motto *Honi soit qui mal y pense* (Evil be to him who evil thinks).

² In his books *Basilikon Doron* and *The Trew Law of Free Monarchies* the Stuart king James I theorizes about the divine sanction of kings to rule.

³ This is a reference to Sir Bernard Burke’s book *The General Armory of England, Scotland, Ireland, and Wales; Comprising a Registry of Armorial Bearings From the Earliest to the Present Time* published in 1884.

⁴ For the secular construct and its ecclesiastical roots – the status of medieval bishops was also associated with mixture of secular and religious prerogatives as they served

king - the early Middle Ages template the institution of kingship was based on. In the centuries that follow the discourse exchange between state and church continues to culminate in the development of a new aspect of the office of kingship – the legal one. Ernst Kantorowicz points out that the theory of law-centred kingship was rooted in the development of legal science; he goes on to suggest that this new interpretation of royal authority was not divorced from the Christo-centric one in the sense that the king as *imago aequitatis*⁵ was modelled on the theory of Christ as the *sol iustitiae*.

The Tudor period marks an important stage in the evolution of the concept of kingship through the introduction of the doctrine of the two bodies of the king – the Body Natural and the Body Politic. Devised by Tudor jurists, it draws a distinction between the mortal body of the king and the immortal political body, the latter being a reference to the abstract construct of power whose material embodiment is the individual mortal king. It is ecclesiastical idiom of the two bodies of Christ – his material body and his spiritual body that was the Church - that underlies (and legitimizes) Tudor political discourse. The continental interpretation of the doctrine in question was Louis XIV's remark *L'Etat c'est moi* which is one way of defining absolute monarchy under which the king would wield unlimited power by divine right. Tudor monarchs' power was not unlimited: they ruled with Parliament. The 1534 Act of Supremacy under which Henry VIII adopted title of the Supreme Head of the Church of England was not the product of a sole legislator but was enacted by Parliament. Building on analysis of English absolutism done by David Starkey and Franklin Le Van Baumer, Kristin M. S. Bezio describes English absolute monarchy as 'participatory limited monarchy' (Bezio 2012: 4), which means that the monarch shared power with other institutions - 'the office of monarch itself ... required to submit to the limitations stipulated by Parliament, Council and law' (ibid: 15). A seminal document that further restricted royal prerogatives was the Bill of Rights of 1689 which recognized the supremacy of Parliament. The Bill of Rights defeated the English version of absolutism by endorsing parliamentary authorization over divine authorization by offering the Crown to 'one king whom man had made' (Bagehot 1968: 87). By virtue of being above politics and political parties in the 19c the monarchy evolved into a unifying force: the timeless and unchanging 'visible symbol of unity to

God but at the same time were vassals to the King – see Канторовиц, Е. *Двете тела на краля: Изследване на средновековното политическо богословие*, pp 56 – 92

⁵ Ibid., The chapter on legalistic kingship, pp 99 – 101.

those still so imperfectly educated as to need a symbol' (ibid: 90). The monarchical potential to unite the nation also lay with its styling itself 'the head of our *morality*' (ibid: 96). The divineness of Queen Victoria was deeply rooted in the values the royal family embraced – duty, morality, prudence, integrity, and industry. These moral values along with 'the ability of mental concentration, as well as the absolutely essential feeling of obligation to one's job, are here most often combined with a strict economy which calculates the possibility of high earnings, and a cool self-control and frugality' (Weber 1992: 69) form the backbone of the Protestant work ethic which paved the way to Britain becoming the first industrial nation in the world. It was the press – family magazines in particular - that was instrumental in promoting the royal family as the epitome of 'moral respectability' (Golby and Purdue 1988: 52). In the 20c the monarchy continued to go public which did not work towards downgrading the institution. It intensified reverence for it instead. Along with rituals and traditions that insist on the ancient character of monarchy and its image of 'embodiment of the nation' (ibid: 131), negative publicity such as love affairs, divorces, character flaws, etc. also sustain public worship.

With absolutism long a thing of the past the need arises to account for the motto's relevance to the 21c socio-political context. One explanation is that it is all about continuity and the respect the British have for history and tradition. Even though Diamond Jubilee polls bore testimony to this respect and the popular appeal of monarchy, the Queen has had to reaffirm her right to be an integral part of the system of government in response to public worries that the royal family 'don't lead strictly moral lives' and are a drain on the public purse (Hall 2001: 21) or to republican sentiments which address similar issues through labelling the monarchy 'a sinister wallpaper'⁶. The Observer newspaper argues that one particular aspect of *God and my right* has remained unchanged over the years as it continues to celebrate the monarch's image of the supreme moral authority, which is instrumental in handling the mild moral panic underlying the above-mentioned unflattering comments on the nature of monarchy.

The Diamond Jubilee was an opportune moment to define the monarchy and gauge public opinion. By right of tradition the institution

⁶ In the aftermath of the Diamond Jubilee celebrations an Observer newspaper article entitled *Republican versus royalists: a very civil war* summed up anti-royalist sentiments aired at a meeting hosted by the campaign group Republic. The wallpaper metaphor is a reference to the essence of monarchy being about pomp and pageantry.

which defines the role of monarchy on this festive occasion is the Church of England whose Supreme Governor is the Queen. The focus of the 2012 Thanksgiving Sermon, delivered by the Archbishop of Canterbury, was the moral content of the monarchical institution. Far from asserting the Queen's authority by referring to the theory of Divine Right of Kings and its main principles – the monarch's God-given right to reign, the indefeasibility of hereditary right, the Crown's accountability to God only, obedience to the monarch is obedience to God (Figgis 1914: 5 – 7) – the Archbishop hailed Queen Elizabeth II as the defender of core moral values. The sermon's opener is a quote from the New Testament's Epistle to the Romans verse 12 where St Paul urges Christians to offer their bodies as a living sacrifice to God. The oxymoronic formula 'living sacrifice' which in the biblical sense is a reference to Christ's sacrifice for the salvation of mankind, is translated as the Queen's dedication to her public duty.

The Archbishop's is a diachronic study of the concept of dedication: he begins with the Coronation pledge of dedication to people's well-being made in the context of loss and suffering. Much in the way the young Queen's Coronation Day speech, delivered on 2nd June 1953, the sermon denies the definition of monarchy has anything to do with splendour and drama, though these are the staple diet of the tabloid press which caters to needs far from spiritual. Dedication in the words of the sermon walks the thin line between the extremes of ambition and audacity and masochistic self-denial in the sense that being *you* is all about being *with* and *for* others, which is the underlying message of the Coronation vows: 'I have no goals that are not the goals of this community; I have no well-being, no happiness that is not the well-being of the community' (Williams 2012).⁷

The royal act of dedication transcends the boundaries of the nation and the Commonwealth – the monarch's commitment is to the human family. This pledge is far from unique as it follows the biblical template of life in the Body of Christ. In the New Testament Book of Ephesians the content of this concept is given a straightforward definition: 'Christ is the head of the church, his body, of which he is the Saviour' (Ephesians 5: 23). Living in Christ's body is essentially about sacrifice and giving oneself up for others for it is through sacrifice that salvation is made possible. Failure to do so is equal to a life of sin which is the result of imitating the wrong role model, Adam.

⁷ The particular line does not feature in the Queen's Coronation Day speech. In the words of the Right Reverend Albert Bogle it is the Archbishop's interpretation of the Queen's Coronation vows.

Life in the Body of Christ is also about competition – ‘outdo one another by showing honour’ (Williams 2012). This particular exhortation is a curious blend of the collectivist and the individualistic: *outdoing* is about competition and being better than the rest, but its individualistic content is tempered by collective reciprocation of honour which should read *respect* in the verse in question. In the secular world these two concepts are class-related: they are the staple values taught at public schools – the aristocratic and the bourgeois values. What the elite held in high regard was the sense of superiority and responsibility towards others, godliness and manliness, while the middle class cherished the values of competitiveness and rivalry. These values informed imperial ideology: expanding the empire was a matter of destiny for the British, their noble burden to bring civilization to the rest of the world. The success of the British imperial project depended on the harmony between the secular and the religious context which was celebrated by the 1851 Great Exhibition slogans ‘With Steam and the Bible the English traverse the globe’⁸ where *steam* is a potent symbol of the Industrial Age, competition, and capitalism in general, while the Bible is a reference to the importance of religion and the solid moral foundation – hard work, prudence, honesty, fairness, godliness – which helped bring industrial and imperial plans to fruition. It is not by chance that the Great Exhibition organizing committee decided to summarize their moral ambitions by placing a statue of Richard Coeur-de-Lion at the entrance of the Crystal Palace. The perfect Christian knight with his nobility and chivalry was to convey the message that moral values would make sure that man ‘was capable of mastering matter without falling into materialism’ (Bedarida 1979: 7).

It would be naïve to assume that the sermon’s references to the international community and commonwealth are hints at Britain’s imperial past, at least not in the context of prime ministers apologizing for British colonial past. Prime Minister David Cameron when asked what Britain might be able to do to settle the conflict over Kashmir, replied: ‘I don’t want to try to insert Britain in some leading role where, as with so many of the world’s problems, we are responsible for the issue in the first place.’ The Archbishop of Canterbury, though, puts the Queen in a leading role insisting that hers is a dedication to both a national and an international community, which resurrects imperial ideology and the noble obligation to serve as an example to the rest of the world. The mention of the international community and commonwealth in the sermon has to do with

⁸ Quoted in Francois Bedarida’s *A Social History of England 1851 – 1990*, pp 8 – 9.

the Archbishop's enthusiasm to illustrate the staggering proportions the monarch's dedication has assumed. She is a successful impersonator of God in the sense of 'showing honour to countless local communities and individuals of every background and class and race' (Williams 2012). This section of the sermon praises British monarchy for its regard for classlessness, neutrality and multiculturalism. It also bears testimony to the Queen's consistency in her following biblical templates outlined in the Book of Romans verse 2:11 which says that God does not show favouritism. The rhetoric of the sermon is built on a series of fine manoeuvres between the religious and secular context; the final result of such rhetorical gymnastics is the sanctification of secular power and the politicization of religion. The text of the sermon attempts to secularize religious concepts through speaking their content by means of popular culture.

To avoid possible misinterpretations and to reinforce his message the Archbishop quickly dismisses associations of the word *dedication* with popular culture products. The particular popular culture icon he draws upon is the Kinks' song *Dedicated Follower of Fashion* whose 1960s pleasure-seeking ways and fickleness⁹ are the antithesis of the concepts of sacrifice and righteousness – qualities the Queen is seen to embody. References to popular culture to translate biblical language are not isolated cases and seem to have become the norm, as a month after the Archbishop delivered the Thanksgiving Sermon, the Moderator of the General Assembly of the Church of Scotland, the Right Reverend Albert Bogle, elaborated on the *basilikon doron* of dedication, this time borrowing from U2's musical legacy. Non-ecclesiastical interpretations of monarchy also make use of popular culture discourse. The 2012 London Olympics opening ceremony was particularly indebted to it, when speaking the new image of popular monarchy which abandoned its celestial sacredness in favour of *james-bonding* with its people.

The sermon is essentially an exhortation to ordinary people to be dedicated to the service of the community and thus be purged of selfish goals. The power of the exhortation does not rest with getting the text studded with imperatives and modal verbs but rather with the references to the noble example of the monarch's virtuous life. Some of the reviews the

⁹ The song sums up the 1960s' public mindset as one which is hedonism-driven and alien to constancy: 'This pleasure-seeking individual always looks his best... In matters of the cloth he is as fickle as can be, cause he's a dedicated follower of fashion.'

sermon got in the press criticized the Archbishop for ‘using the speech to talk about his pet issues of City greed and the environment.’ Pet issues or not, my opinion is that environmental recklessness and financial greed are not divorced or out of tune with the spirit of the occasion. Along with the collective fear of strangers – xenophobia, the collective contempt for the unsuccessful and marginal, lack of sympathy for the underdog, which is a typically British value – these are evidence of society’s moral props rotting away. The secular counterpart of this description is the phrase ‘Broken Britain’ first used by Tony Blair in 1995 and later recycled by Conservative politicians. If tolerance is what makes Britain Britain, then the Home Office Hate Crime statistics¹⁰ of 43,748 for 2011/2 leave one with the impression of a very un-British Britain. Race hate crimes accounted for the majority of hate crimes recorded, followed by sexual orientation hate crimes, disability, and religion hate crimes. What all of these social maladies have in common is the sin of selfishness and narrow individual fulfillment to which as early as the 19c Evangelicalism prescribed the antidotes of ‘self-sacrifice and the dutiful discharge of social obligation to inferiors and dependants; a firm belief in heaven, hell and judgement; a confidence in the powers of human effort under grace’ (Thomas 1988: 22). Those antidotes lie with everybody’s contribution to the common good which, the sermon says, has been a top priority with the current reigning monarch whose jubilee is a celebration of the core moral values of faith, patience, sacrifice and generosity which define contemporary British monarchy.

The contemporary relevance of the motto *God and my right* has nothing to do with hereditary right or might but according to the Church of England rests with the sovereign’s moral right to be the Head of State. This moral right stems from the being the role model for loyal public service, which along with dedication is shown to lie at the core of the concept of power. Instead of asserting that power is about inherited superiority, the Archbishop steadfastly argues in favour of power being merit-driven, non-elitist and the result of sacrificially hard work of one who serves. It is sacrifice that makes the Queen worthy of glory and power. By virtue of representing the monarch as the epitome of sacrificial living, the sermon joins the sustained effort to overhaul the image of monarchy if it is to continue to claim a central role in the nation’s constitutional framework and in defining national identity. In an age of immorality and cruelty the Thanksgiving sermon advises that the pillar of nationhood should be the

¹⁰ Tables for Hate Crimes, England and Wales, 2011 to 2012 were published on 13th September 2012. For further information visit <https://www.gov.uk/government/publications/hate-crimes-england-and-wales-2011-to-2012--2>

virtuous monarch whom the Archbishop elevates to the status of a national religion, which fails to come as a revelation for its indebtedness to Walter Bagehot's thesis of the Crown as a moral absolute.

BIBLIOGRAPHY

- Bagehot 1968:** Bagehot, W. *The English Constitution*. London, Collins, 1968.
- Bedarida 1979:** Bedarida, F. *A Social History of England: 1851 – 1990*. London, Methuen & Co. Ltd, 1979.
- Bezio 2012:** Bezio, K. *Drama and Demigods: Kingship and Charisma in Shakespeare's England*. *Religions* 2013, 4, 30 – 50.
- Burke 1884:** Burke, B., Sir. *The General Armory of England, Scotland, Ireland, and Wales; Comprising a Registry of Armorial Bearings from the Earliest to the Present Time* Publisher. University of California Digital Library. 20 May 2013 <http://archive.org/details/generalarmoryofe00burk/>.
- Figgis 1914:** Figgis, J. N. *The Divine Right of Kings*. University of Toronto – John M. Kelly Library. 13 September, 2012 <<http://archive.org/details/divinerightofkin00figguoft/>>.
- Golby and Purdue 1988:** Golby, J. M. and Purdue, A.W. *The Monarchy and the British People: 1760 to the Present*. London, B.T. Batsford Ltd, 1988
- Hall 2001:** Hall, C. *Living and Working in Britain: How to Study, Work and Settle in the UK*. Oxford, How to Books, 2001.
- Kantorowicz 2004:** Канторовиц, Е. *Двете тела на краля: Изследване на средновековното политическо богословие*. С., ИК Лик, 2004.
- The Holy Bible 1984:** *The Holy Bible*. New International Version. International Bible Society, 1984.
- Thomas 1988:** Thomas, T. *The British: Their Religious Beliefs and Practices 1800 – 1986*. London, New York, Routledge, 1988.
- Williams 2012:** Williams, R. The Archbishop of Canterbury's Sermon for the National Service of Thanksgiving to celebrate the Diamond Jubilee of Her Majesty The Queen. 5 June, 2012 <<http://www.archbishopofcanterbury.org/articles.php/2514/archbishop-of-canterburys-sermon-at-diamond-jubilee-service>>.
- Archbishop of Canterbury uses Diamond Jubilee Thanksgiving sermon to preach about his pet issues of City greed and the environment. // *The Daily Mail*, 5 June 2012, retrieved 1 September, 2012 <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2154808/Archbishop-Canterbury-hijacks-Diamond-Jubilee-Thanksgiving-sermon-preach-City-greed-environmental-issues.html>>.
- David Cameron: Britain caused many of the world's problems. // *The Telegraph*, 5 April 2011, retrieved 1 September, 2012 <<http://www.telegraph.co.uk/news/politics/david-cameron/8430899/David-Cameron-Britain-caused-many-of-the-worlds-problems.html>>.

РОМАНИСТИКА



СОЦИАЛНА САТИРА В КОМЕДИЯТА „НАЕМНИЦИ“¹ НА ТОРЕС НААРО

Радослава Кирилова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

SOCIAL SATIRE IN THE COMEDY SOLDADESCA OF TORRES NAHARRO

Radoslava Kirilova
St. Kliment Ohridski University of Sofia

The purpose of this report is to make an analysis of the Renaissance comedy Soldadesca of the Spanish playwright from the first half of the 16th century. Bartolomé de Torres Naharro. The study is focused on the satirical nature of the play: criticism of the flaws and vices of society during that epoch and its antiheros.

Key words: Spanish Renaissance theatre, first half of the 16th century, comedy, satire, epoch

Малко се знае за биографията на испанския драматург от края на XV в. и първите десетилетия на XVI в. Бартоломе де Торес Нааро. Информацията за живота му – затворник в Алжир, войник и свещеник в Италия, драматург в двора на Рим и Неапол – изненадва с контрасти също както и творчеството му, белязано от два века, две епохи – Средновековие и Ренесанс, и два етапа – първия в Испания и втория в Италия. Едва ли бихме могли по-точно да опишем противоречивата фигура на Торес Нааро от големия изследовател на неговото творчество Жозеф Жийе: „един средновековен испанец с религиозно лустро, войник, паразит в аристократични семейства, водещ в крайна сметка трудно съществуване в Рим от времето на папа Лъв X, който успя да даде конкретен облик на начеващата драматична форма, превърнала се в комедията на испанските златни векове, форма, чиито корени са сред-

¹ Оригиналното заглавие на комедията е *Soldadesca*.

новековни, чийто ствол принадлежи на Ренесанса и чиято разлистена корона съответства на барока“ (Рико, ред. 1991: 553).

Безспорно обратът в творчеството на Торес Нааро и отклонението от линията, която следват неговите съвременници Хуан дел Енсина и Лукас Фернандес, настъпва в Италия, където авторът се потапя в италианския театрален живот и драматургия. Според Руис Рамон обаче Торес Нааро не е просто имитатор на италианските драматурзи, а автор, който разсъждава над това, как да се създава театър, драматург, който размишлява над теоретичните и практическите аспекти на театралното изкуство (Руис Рамон 1988: 76). Отговорите на тези въпроси Торес Нааро разкрива в своето „Prohemio“ – въведение към сборника *Propalladia*, в който през 1517 г. в Неапол публикува шест от осемте си комедии, написани между 1507 и 1520 г. В своето „Въведение“ – първата драматургична теория в историята на испанската литература – Торес Нааро, повлиян от класическия канон, постановява основните норми, на които трябва да отговаря една театрална творба. Според испанския драматург пиесата трябва да се състои от пет действия (*jornadas*), да има щастлива развързка, броят на действащите лица да бъде между шест и дванайсет, като всеки един от героите трябва да притежава определен характер и да използва език, съответстващ на образа, психологията и социалния му статус. В драматургичната теория на Торес Нааро се забелязва не просто подчинение на класическите норми, а желанието да доразвие класическите постулати за театър, които циркулират като престижна монета сред италианските автори. Нещо повече, на дефинициите на класическата поетика испанският драматург противопоставя свои собствени (Руис Рамон 1988: 77). Той нарушава строгото жанрово разделение между комедия и трагедия.

За испанския театър избира жанра на комедията. Съгласно с определението, което дава, „комедията е остроумна и находчива комбинация от забележителни и в крайна сметка весели събития, пресъздани от хора“. В тази дефиниция прави впечатление, че авторът отдава значение и на изпълнителското изкуство, на емоционалното пресъздаване на действието от актьорите, а не просто на неговото „разказване“, характерно за епохата (Макфийтърс, ред. 1973: 17).

По всичко личи, както отбелязва Руис Рамон, че Торес Нааро е „драматург, който в своята теория не просто приема готовите норми, а критично ги адаптира спрямо собствените си идеи или ги замества с нови“. В тази „лишена от сервилност позиция“ спрямо класиците Руис Ра-

мон вижда характерна особеност не само на Торес Нааро, а като цяло на испанския Ренесанс и на испанските драматурзи (Руис Рамон 1988: 76).

В теоретичните разсъждения върху театралния жанр впечатление прави значението, което Торес Нааро отдава на творческата свобода на драматурга. Той прилага драматургичните норми спрямо спецификата на пиесата и ако сюжетът го изисква, не се колебае да промени броя на действащите лица или да премахне някоя от двете части на комедията – *introito* и *argumento*. В тази „гъвкавост“ при прилагане на литературния канон откриваме неспокойния дух на твореца, който подчинява нормата на творбата, а не обратно, откриваме свободата на драматурга такава, каквато ще я види Лопе де Вега през XVII в.

Торес Нааро дели комедиите на два типа. „За нашия кастилски език – пише авторът – според мен са достатъчни два комедийни жанра – реалистичен и фантастичен.“ Според драматурга, в реалистичната комедия (*comedia a noticia*) се разказват добре известни и случващи се в действителност събития, докато във фантастичната (*comedia a fantasía*) случките са фантастични или измислени, но изглеждат като истински, дори и да не са такива.

Следвайки тези принципи, Нааро създава комедии и от двата типа. От преките му наблюдения над живота в Рим се ражда социалнобитовата комедия „Наемници“, в която авторът осмива живота на испанските войници в Италия. Пиесата е сатира на действителността и на нейните „герои“ – антиподи на националните герои от една отминала епоха. Авторът разкрива свят, белязан от социална и морална дисхармония. Критиката, породена от диспропорциите на заобикалящата го действителност, ражда пиеса, изпълнена с ирония, сарказъм и гротеска.

Творбата се отличава с прост драматичен сюжет. Папата² се нуждае от нова войска от 500 души. Капитанът събира тези наемници из улиците на Рим, като пред публиката дефилират различни персонажи: опитните войници ветерани (*soldados pláticos*) – Гусман, Мендоса и Манрике, новобранците (*soldados bisoños*) – това са испанските селяни Хуан и Перо, напуснали родните си земи в търсене на препитание. Сред новобранците е и интересният образ на Лианьо, представител на църквата, който с лекота захвърля расото при възможността да спечели някой и друг дукат и да се отдаде на земните удоволствия. И разбира се, Капитанът – произлязъл от *miles gloriosus* на Плавт, този антиобраз на доблестен воин, който в задачата си да събере войска вижда единств-

² Според Зимич и Жийе става въпрос за папа Юлий II, докато Менендес Пелайо и Батайон смятат, че това е Лъв X (Пренц 2007: 100 – 101).

вено възможност да забогатее, като измами наемниците и не им плати. Новината, че се свиква войска, раздвижва испанските наемници в Рим. За всички тях това е възможност да спечелят лесни пари.

Пиесата се характеризира с проста драматургична структура. Гръбнакът на комедията е динамичният и наситен диалог, който водят многобройните герои в „Наемници“.

Както отбелязва Руис Рамон, в творбата няма главни герои. Всички персонажи са равнопоставени по отношение на действието, защото от значение е не какви са, нито какво правят, а какво казват. Чрез диалога, истински и завладяващ, пред очите ни се разкриват сцени от вулгарния, груб, непристоен и материален свят, който авторът пресъздава с почти натуралистична достоверност (Руис Рамон 1988: 78). Именно този реалистичен поглед към действителността и нейните деградирани герои, водени от най-низки страсти като алчност, сребролюбие, лъжа, измама и предателство, е силата на драматурга Торес Нааро.

Събитията в комедията се развиват на „улица в покрайнините на Рим“ („Calle de un lugar en las inmediaciones de Roma“). Авторът открива първо действие с монолога на Гусман – *soldado plático*, войник ветеран, който се жалва от съдбата си на наемник, принудила го да се скита в търсене на прехрана:

No sabéis adónde os ir, no halláis a quien servir,
todo el mundo está perdido; ni siquiera un mal partido (I, 21 – 24).

(„Не знаете накъде да тръгнете, целият свят е изгубен, не намирате на кого да служите, дори и на неизгодна партия.“)³

Mas, cuidado, sino a mí, pobre soldado,
todo el mundo está callado, que la paz me hace guerra (I, 35 – 39).
sobra la paz por la tierra

(„И когато светът е затихнал и мирът царува на земята, то за мен, бедния войник, мирът е равносилен на война“.)

Цялата житейска философия на наемника се разкрива в думите на Гусман: за войниците, които с право желаят войната така, както бедните лятото, тя е начин на оцеляване, средство за прехрана и по-добър живот (I, 40 – 44).

³ Преводът на цитираните пасажи от комедията е мой – Р. К.

Pues, digamos, con razón la deseamos
 los soldados no medramos como pobres el verano (I, 40 – 44).
 sino la guerra en la mano;

(„Да кажем,/ че ние, войниците, преуспяваме/ само когато воюваме;/ с право желаем войната, / както лятото беднякът.“)

И ако с първите си думи героят предизвиква симпатия, то следващите стихове разкриват пред публиката цялостния му образ. За изграждането на характерите Торес Нааро залага на диалога. Той разкрива героите си и ги прави смешни чрез техните собствени думи.

Следвайки правилата за реалистична комедия (*comedia a noticia*), изложени във „Въведението“ (*Prohemio*), Торес Нааро вмъква в диалозите реални личности, места и събития. В своя монолог Гусман жали по отминалите „славни“ времена на папа Александър VI и сина му Чезаре Борджия – „бащата на войниците/ добрия херцог Валентино“:

al padre de los soldados,
 el buen Duque Valentino (I, 68 – 69).

Неслучайно авторът споменава именно тези две личности, останали в историята със своята алчност, жестокост и безскрупулност. Гусман изпитва носталгия към папата, чийто понтификат ражда сентенцията: „Иди в Рим, за да загубиш вярата си!“, и не пести епитети за величието, благородството и добродетелите на херцог Валентино – Чезаре Борджия, послужил за модел на „Принцът“ на Николо Макиавели:

¡Oh, qué humano!
 ¡Qué señor, qué cortesano,
 qué liberal y cortés! (I, 75 – 77).

(„Какъв човек!/ Какъв сеньор и благородник!/ Колко великодушен и внимателен!“)

И ако читателят очаква примери за военни победи и подвизи, то аргументите на Гусман са други – плащал му е 20 дуката на месец:

Me ponía en esta mano
 veinte ducados al mes (I, 78 – 79).

(„Ето в тази ръка ми даваше/ двайсет дуката на месец.“)

Авторът ни насочва към меркантилността на наемника Гусман, за него войната не е въпрос на чест, а пари; достоен за уважение е този, който плаща добре. Сатирата на Торес Нааро е основана на контраста. Авторът противопоставя славните военни подвизи на прозаичната действителност, националните герои на антигероите от своята действителност. Войниците ветерани в комедията са събирателен образ на войника самохвалко (*el soldado fanfarrón*). Този образ на наемника авторът представя чрез противопоставяне на испанските военни подвизи и герои, на които зрителите са съвременници. Силата на сатиричния похват е в това, че именно тези морално деградирали наемници говорят и се перчат със славното минало на Испания. Гусман се перчи с военните си „подвизи“ и с уважението, което е спечелил по време на службата си при Великия Капитан⁴:

cualquier plástico soldado
vos dirá quién es Guzmán,
y cómo ha sido tratado
del señor Gran Capitán (I, 146 – 149).

(„всеки опитен войник/ ще ви каже кой е Гусман/ и колко го е ценял/ сеньор Великият Капитан.“)

Няма как да не доловим иронията на автора в отговора на Капитана, думи, изпълнени с горчив сарказъм:

Pues, hermano, crece la fama española (I, 150 – 152).
ya sé que por vuestra mano

(„Добре ми е известно, братко, че благодарение на вас расте испанската слава.“)

Освен лицемерието на Капитана в тези думи прозира нещо повече: ефектът, който постига авторът чрез паралела между героя на Гусман и героичната слава на Испания, е смразяващ. От едната страна е меркантилният наемник, чиято ценностна система се гради единствено на груб материализъм, и от другата – военната слава на Испания. В *претенцията* на героя се разкрива иронията, с която Торес Нааро гледа на съвремието си и на аксиологията на новите „герои“. „Една противоценност или неценност се представя за ценност, опитва се да функционира като ценност и вече с това разклаща ценностната систе-

⁴ Фернандес Гонсало де Кордоба, известен заради многото си военни победи като El Gran Capitán.

ма, която губи своята стабилност дори само поради това, че действието ѝ е стеснено – неценността е проявила своята агресия и е завзела от нейния терен“ (Паси 1979: 74).

Веднъж започнал с перченето и хвалбите, Гусман трудно може да бъде спрял. Следва изброяването на реални места и битки, в които самохвалкото претендира, че е участвал: битката при Гареляно и Сериньола, алжирския Бежая и берберския Триполи.

В духа на времето Гусман се прави на благородник, „hace del caballero“ (I, 182), перчи се с произхода си, който се оказва доста скромнен. Както отбелязва Макфийтърс, вероятно Гусман нарочно е избрал тази благородническа фамилия, както по-късно в испанската литература ще направи един известен пикаро – Гусман де Алфараче (Макфийтърс, ред.1973: 62). Този похват, разминаването между думи за военна чест и безскрупулни действия, авторът използва и по-нататък в комедията. Капитанът, чиито коварни намерения да измами войниците и да открадне парите авторът вече е разкрил пред зрителя, започва трето действие с пламенна реч, изпълнена с думи за военна доблест и патриотичен дълг, високопарни слова, с които призовава войниците да се борят до смърт или победа, да служат така, че да запазят и умножат спечелената от предците слава:

Pues, hermanos y señores, ya sabéis sin que os lo diga que se ganan los honores con grandísima fatiga. De manera qu'es obligado cualquiera, y con todo su poder,	a seguir tras su bandera hasta morir o vencer. Mayormente nosotros, entre otra gente, con razón más señalada, por no perder al presente la fama de antes ganada (III, 1 – 14).
--	--

(„Братя мои и господа,/ добре ви е известно,/ че почестите се печелят трудно./ Така че всеки задължен е/ и с всичките си сили/ да следва своето знаме/ до смърт или победа./ И най-вече ние, повече от всеки друг, /за да не загубим днес/ спечелената някога слава.“)

Чрез тези думи за военни подвизи, национален дълг, бойна слава, ценности като чест и лоялност, произнесени от Капитана, Торес Нааро постига обратен ефект, антитеза. Един измамник с висок военен чин говори за ценности, които нямат място в съвременното на автора.

Кулминация на тази гротеска са финалните стихове, с които завършва приповдигнатата реч на Капитана – той обещава да възнагради отличилите се войници, дори да трябва да краде от олтара. Кражбата от

олтара в противовес с призива за доблест и саможертва е блестящ щрих в пародията, с която авторът обрисова действителността.

Mas, ¡andar!
Yo tengo de contentar
las personas singulares,
aunque lo sepa robar
de encima de los altares (III, 45 – 49).

(„Да тръгваме!/ Аз щедро ще възнаградя/ отличилите се господа,/ дори да трябва да крада/ от олтарите.“)

Разбира се, не думите за чест и национална слава будят интереса на войниците, а споменаването на парите. Изобретателният Гусман предлага хитроумен план как малкото на брой войници да изглеждат повече и така да вземат повече пари: като минат по няколко пъти на военния преглед. Идеята веднага е приета от Мендоса, който предлага да дефилира цели 14 пъти:

Yo me obligo, si queréis,
de pasar catorce veces (III, 53 – 54).

(„Ако искате, аз обещавам/ да мина четиринайсет пъти.“)

Съществуването на „мъртви души“ в армията не е необичайна практика. Нещо повече, тя ще се задълбочи през следващия век. Свидетелство за това ни дава Марселин Дьофурно: „Капитаните не се интересуват от качествата на новобранците, а само и единствено от набирането на бройката. Практиката на мъртвите души, характерна за всички войски по онова време, позволява на офицерите да присвоят надниците и дажбите, предвидени за войници, чието присъствие в армията се свежда единствено до появата им на военния преглед“ (Дьофурно 1996: 238).

Що се отнася до отношението към Църквата и религиозните служители, цялата комедия е пропита от антиклерикализъм и открита неприязън от страна на автора към небогоугодните дела на божиите служители. Валбуена Прат вижда у Торес Нааро „душевна битка между езическата и чувствена радост от живота в Рим по времето на Рафаело и горчивата религиозна меланхолия, която в някои случаи поражда творби, наситени със сатира срещу корумпирания двор, а в други се спотайва в религиозните идеи на поетите на последните *sancioneros*“ (Валбуена Прат 1981: 38).

В пиесата Торес Нааро не крие презрението си към църковните служители. Тяхната алчност и жажда за материални блага е прицел на сатирата на автора. Още в началото на първо действие (I, 50–54) разбираме, че да си свещеник, означава да се радваш на печалби и имоти: „beneficios“ и „calongías“⁵. Прицел на критичното отношение на драматурга е лекотата, с която се дава опрощение на греховете, и лицемерието на религиозните служители.

Кулминация на критиката към клира е образът на монаха. Той се появява във второ действие, просейки милостиня от селяните Хуан и Перо, които го обвиняват, че се преструва на беден и трябва да работи. Много ирония има в отговора на монаха:

harto trabaja el comer
quien lo tiene de pedir (II, 163 – 4).

(„Най-трудно изкарва прехраната си/ този, който трябва да се моли за нея.“)

Антиклерикализмът на автора изразява отношението на обществото към Църквата. Когато селянинът Хуан казва на монаха, че повече ще му отива пиката, отколкото расото (II, 168 – 169), фрай Лианьо отговаря:

Ciertamente.
Ya Dios, el mundo y la gente
desprecian nuestros afanes,
y era poco inconveniente
renunciar los balandranes (II, 170 – 174).

(„Това е вярно./ Днес Бог, светът и хората/ презират нашите дела/ и няма да е неудобно/ да захвърля тези одежди.“)

Сатирата, насочена към клира, е безмилостна. Градация на критиката към Църквата е въпросът на барабанчика дали расото не е откраднато и предложението му да го разиграят на зарове върху барабана (II, 178 – 179). Колебанията на монаха и самото споменаване на думата „грях“ извикват у барабанчика вълна на негодувание срещу лицемерието и престорената праведност на божия служител. Присъдата над религиозното съсловие е окончателна: раят не е създаден за монасите, Бог предпочита и най-лошия войник пред най-праведния монах.

⁵ Calongía – имот в непосредствена близост до църката, обитаван от канониците.

Que mis hábitos tomemos y allí los remataremos
según usanza moderna, en una sancta taberna (II, 236 – 239).

(„Да вземем моето расо/ и както днес е модерно да се прави,/ да го продадем/ в някоя свята таверна.“)

„Según usanza moderna“, или „както днес е модерно да се прави“, означава, че това е често срещана практика в испанското общество. „Духовенството – пише Хосе Перес – второ от привилегированите съсловия предлага поне толкова голямо многообразие, колкото и благородниците. Бели, черни, прелати, каноници, свещеници, капелани и т.н., те далеч не образуват хомогенна група. Всички принадлежат на духовния клир (fuero eclesiástico), който им дава завидни привилегии: освобождаване от някои данъци, правото да бъдат съдени от специални съдебни власти, които са много по-снизходителни от кралското правосъдие, дори за престъпления от общ характер. За да се ползват тези предимства, не е необходимо ръкополагане за свещеник; подстригването е достатъчно./.../ Така могат да бъдат открити „духовници“, които са месари, търговци, нотариуси...“ (Перес 2005: 256).

Движещата сила, която ръководи героите в комедията, е стремежът към лесна печалба и издигане в социалната йерархия. В преследване на тези цели те са лишени от морални задръжки: измамата и предателството са средството, с което си служат, и мотивите им са еднакво недостойни независимо от мястото, което заемат във военната и социалната йерархия.

Интересни и будещи симпатия са персонажите на Хуан и Перо, които със своето незнание и неопитност са постоянен прицел на подигравки от страна на опитните войници. Типизиран образ на наивния селянин, осъзнаващ безсмислието на войната, но принуден да търси в нея препитание, те са някак си изгубени и обречени в този управляван от материални ценности свят.

В помислите и действията на героите в комедията „Наемници“ няма разкаяние или боязън от Бога. Нещо повече, именно в Бог и в света, който той е създал, наемниците откриват оправдание за действията си. Войниците Гусман и Мендоса, събирателен образ на авантюриста пикаро, се възприемат за жертва на реда, който царува на земята:

Que no hay duda	De Dios mana
sino que el tiempo se muda	cuanto se pierde y se gana;
d'hora en hora, y Dios lo ordena	cada cual arguya y glose:
porque la gente desnuda	Dios quiere, si el pobre afana,
se vistan a costa ajena.	qu'el rico menos repose
	(IV, 100 – 109).

(„Няма съмнение,/ светът мени се всеки час и Бог решава голите/
да се обличат на чужд гръб./ От Бог идва всяка загуба или печалба.(...)
Божия воля е, ако бедният краде, богатият по-малко да почива.“)

Тези оправдания прерастват в разсъждения за богатствата и пагубната им сила. В думите на опитните измамници, чийто единствен Бог са парите, прозира тъжната усмивка на автора и съветът, който отправя към публиката:

Compañero, no tengáis al caballero codicia de su ventura, que ¿sabéis qué's el dinero? Una noche muy oscura; donde llega	parece que luego ciega la discreción en llegando, y el buen camino nos niega y al malo nos va guiando (IV, 120 – 129).
---	--

(„Приятелю,/ не завиждай на благородника/ за неговото щастие,/ защото знаеш ли какво са парите?/ Тъмна нощ, която заслепява здравия разум, отклонява ни от правия път и по лошия ни води.“)

В комедията „Наемници“ Торес Нааро насочва стрелите на сатирата си към един морално обезценен свят, свят на изкривени ценности и лишени от духовност „герои“. В този смисъл смятаме, че творбата надхвърля рамките на социалнобитова пиеса, чиято цел е да разсмее публиката посредством комични епизоди от войнишкия фолклор. Реализмът, който авторът педантично следва в пиесата и който не би могъл да остави никакво съмнение у зрителя относно епохата и мястото, в което се развива действието, е подчинен на друга цел, а именно да създаде сатира на едно общество, чиито ценности и нрави драматургът заклеява.

ЛИТЕРАТУРА

Валбуена Праг 1981: Valbuena Prat, A. *Historia de la Literatura Española, Tomo II, Renacimiento*, Barcelona: Gustavo Gili S.A., 1981.

Дьофурно 1981: Defourneaux, M. *L'Espagne au Siecle d'or*, Paris: Hachette, 1996.

Жийе 1991: Gillet J. Torres Naharro y la tradición teatral.// *Historia y crítica de la literatura española, Siglos de oro: Renacimiento*, ed. de F. Rico, Barcelona: Crítica, 1991, 552 – 558.

Зимич 1977: Zimic, S. *El pensamiento humanístico y satírico de Bartolomé Torres Naharro*, Santander: Boletín de la Biblioteca de Manédez Pelayo, LIII, 1977.

Паси 1979: Паси И. *Смешното*, София: „Наука и изкуство“, 1979.

Перес 2005: Перес Х. *История на Испания*, София: „Кама“, 2005.

Пренц 2007: Prenz, A. C. *Contigüidades culturales en las „composiciones romanas“ de Bartolomé de Torres Naharro*, 2007. Universidad Nacional de La Plata. 20 de enero de 2013 <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.-268/te.268.pdf>

Руис Рамон 1988: Ruiz Ramón, F. *Historia del teatro español*, Madrid: Cátedra, 1988.

Торес Нааро: Torres Naharro, B. *Comedias*, ed. de D. W. Mc.Pheeters, Madrid: Castalia, 1973.

EL ESPÍRITU TRÁGICO EN *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

Rocío Rubio Moirón
Instituto Bilingüe de Burgas „G. S. Rakovski“

THE TRAGIC SPIRIT IN *THE HOUSE OF BERNARDA ALBA*

Rocío Rubio Moirón
G. S. Rakovski Bilingual Institute at Burgas

Federico García Lorca had a deep knowledge of Classical Literature and he often defended the need to recover the spirit of Greek tragedy. Most literary critics agree on the existence of a tragic character in *Yerma* and *Bodas de sangre*, plays that Lorca identified as tragedies. However, because the author added the subtitle “drama” to this play, there still is disagreement about whether it is possible to consider *La casa de Bernarda Alba* as a real tragedy.

Key words: García Lorca, tragedia, drama

Federico García Lorca fue un gran conocedor de la literatura clásica y un entusiasta defensor de la necesidad de recuperar el espíritu de la tragedia antigua (Camacho Rojo 2006). Este espíritu trágico, entendido como una lucha interior del personaje que mantiene la tensión sin llegar a destruirse, está presente en toda la obra de Lorca, tanto en la poética como en la teatral (Alonso Valero 2006).

En este trabajo pretendo llevar a cabo un estudio sobre la influencia que el modelo de la tragedia griega ha podido tener en su obra *La casa de Bernarda Alba*. Con el objetivo de que mi estudio resulte lo más completo posible, he considerado apropiado abordar tres aspectos concretos de la obra: la problemática del subtítulo “drama”, los elementos estructurales y los personajes (con especial atención al papel de la mujer).

Cuando Lorca escribe *Bodas de sangre* y *Yerma*, tiene en mente que formen parte de una trilogía dramática de la tierra española, pero su plan se ve alterado sobre la marcha y nunca llega a escribir esa tercera tragedia que cerraría la trilogía. El propio autor, en algunas entrevistas, habla de ella poniéndole título: “Quisiera terminar la trilogía de *Bodas de sangre*, *Yerma*

y *El drama de las hijas de Loth*. Me falta esta última. Después quiero hacer otro tipo de cosas” (Soria Olmedo 1989). No es éste el único título que barajó, en otras entrevistas se refirió a ella como *La destrucción de Sodoma*. Algunos autores apuntan que el motivo por el que no llegó a terminarla es que se dio cuenta de que casaría mejor con una tragedia de tema bíblico.

Existe una cierta polémica en torno a la cuestión de si *La casa de Bernarda Alba* puede o no ser considerada una auténtica tragedia, a pesar del subtítulo elegido por su autor para designarla: “drama de mujeres en los pueblos de España”.

Una buena parte de la crítica que se ha dedicado al estudio de la obra de Lorca no encuentra problemas a la hora de incluirla en el género trágico. Algunos incluso apuntan la teoría de que *La casa* fuese diseñada por el autor como la sustituta de *Las hijas de Loth* en el conjunto de tragedias rurales planeado por Lorca. Sirva de ejemplo Antonia Carmona Vázquez, que no duda en hablar de “la trilogía lorquiana formada por *Yerma*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*” (Carmona Vázquez 2006), dando por sentado que en los tres casos estamos ante auténticas tragedias. También John Walsh (1988: 279 – 297) habla de tragedia rural para referirse a *La casa* y la incluye, junto a *Bodas* y *Yerma*, en la trilogía escrita por Lorca.

Manuel Altolaguirre (1975) introduce una pequeña variante en el título de la obra al referirse a ella como *Las hijas de Bernarda Alba* en vez de *La casa de Bernarda Alba*, pero no es éste indicio suficiente para considerar que se trate de dos obras distintas. Una vez aclarado este punto, resulta interesante destacar que Altolaguirre no sólo califica la obra de Lorca como “su última tragedia inédita y sin estrenar”, sino que también recoge las palabras del propio autor: “He suprimido muchas cosas en esta tragedia, muchas canciones fáciles, muchos romancillos y letrillas. Quiero que mi obra teatral tenga severidad y sencillez” (1975: 241).

El simple hecho de que el granadino se refiera a su obra como una tragedia aun habiéndola subtulado drama, podría considerarse argumento suficiente para zanjar la polémica, probando que el propio autor no establecía una tajante diferencia entre ambos términos. Pero no todos los críticos se dan por satisfechos con esta explicación. Encarna Alonso Valero (2006), en una nota a pie de página, recoge la opinión de dos autores que consideran que *La casa de Bernarda Alba* está más cerca del drama que de la tragedia. Andrés Soria Olmedo (1989) y Miguel García Posada (1985) esgrimen como argumento que el hecho de que Lorca quisiese titularla drama tiene especial relevancia, porque estamos ante un autor extremadamente preciso en la elección de los epígrafes.

En respuesta a esta teoría, me gustaría llamar la atención sobre un dato que ya he mencionado más arriba y que no debería pasarse por alto. La tercera obra que Lorca tenía en mente para la trilogía de tragedias rurales, aunque nunca llegó a ser escrita, recibió varios títulos en las diferentes ocasiones en que el autor se refirió a ella. Entre todos, destaca uno que puede aportar algo de luz a la cuestión que ahora nos ocupa, *El drama de las hijas de Loth*. Lorca no llegó a escribirla, pero tenía en mente su argumento y estructura, por eso me parece notorio que en el título aparezca el término “drama” cuando el propio autor ha dejado bien claro que esta obra formaría parte de la trilogía de tragedias. La cuestión que se plantea ahora es evidente: si Lorca no tenía reparos en considerar *El drama de las hijas de Loth* una tragedia similar a la que encontramos en *Bodas y Yerma*, ¿es realmente significativo el subtítulo de drama que presenta *La casa de Bernarda Alba* para defender la no inclusión de esta obra en el género trágico?

La polémica no está del todo cerrada, porque resulta extraño que perteneciendo al mismo género las tres obras, subrayase tan claramente la relación que existe entre *Bodas de sangre* y *Yerma* subtitulándolas como tragedia (tragedia en un caso y poema trágico en el otro) para desmarcarse después en *La casa*, a la que califica de drama. Si, tal y como Soria Olmedo y García Posada mantienen, Lorca era un hombre exigente y preciso en lo que a la elección de epígrafes se refiere, tenía que existir alguna razón para inclinarse por el subtítulo de drama.

Una explicación convincente podemos encontrarla en la introducción que Joaquín Forradellas hace a *La casa de Bernarda Alba* (2006). En estas líneas, Forradellas atribuye a la influencia del público la elección que el autor hace del subtítulo. Lorca dedicó varias entrevistas a hablar de los espectadores que acuden al teatro y declara abiertamente su rechazo al público burgués. Muestra su deseo de escribir para el pueblo, de “dar entrada al público de alpargatas” (Soria Olmedo 1989).

El autor granadino pretende impulsar una renovación en el seno de la producción teatral española. Quiere hacer un teatro nuevo para ese público procedente del pueblo. Sin embargo, gracias a su colaboración como autor y como director de escena en el Club Anfístora y La Barraca, ha tenido la oportunidad de acercarse a los gustos del vulgo, y sabe que la única manera de conseguir la renovación ideológica que pretende es respetando las formas, dirigiéndose al público mediante un código que éste pueda reconocer y una estructura que no lo aleje de la representación. Ha sabido ver que “las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral” (Soria Olmedo 1989). Aquí está la clave de lo

que apunta Forradellas. Lorca quería transmitir un mensaje de crítica social que el público difícilmente hubiese tolerado si se presentaba bajo el aspecto de teatro experimental. Prueba de ello era el escaso éxito cosechado por las obras de Valle-Inclán, Grau y Unamuno. Para lograr su propósito, necesitaba mantener el formato de las obras teatrales que triunfaban en ese momento, los dramas rurales.

Pero tampoco podemos decir que *La casa* refleje fielmente las características propias del drama rural, porque carece del melodramatismo y los tópicos sobre el mundo rural propios del subgénero. La obra de Lorca esconde un lenguaje simbólico mediante el cual lleva a cabo una crítica de la sociedad patriarcal, que sólo conduce al sufrimiento y la infelicidad. Se opone al matrimonio no entendido como relación personal, sino como contrato social encaminado a conservar y aumentar el patrimonio familiar.

Con todo y pese a las diferencias, no son pocos los autores que han querido señalar la íntima relación que une a *Yerma*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*. Entre estos autores se encuentra Ricardo Doménech (1985), quien considera que se trata sólo de diferencias superficiales y que se pueden reconocer en *La casa* una serie de características más propias de la tragedia que de ningún otro género, lo cual nos lleva a la siguiente cuestión: ¿cuánto hay de tragedia en *La casa de Bernarda Alba*?

Tomando como base la *Poética* de Aristóteles (2002), en la que el autor griego fija las características del género trágico, podemos hablar de seis elementos fundamentales en toda tragedia: el argumento, los caracteres, el pensamiento, la elocución, el espectáculo y la melodía. A continuación, me dispongo a analizar en *La casa* la presencia o ausencia de cada uno de estos elementos.

De todos ellos el más importante es el argumento, el conjunto de las acciones, porque “la tragedia es imitación no de hombres sino de una acción y de una vida” (Aristóteles 2002: 45). Una de las primeras características del argumento de una tragedia es que trata una acción seria y completa, entendiendo por completa que cuenta con un principio, un medio y un final. Debe tener aspecto de unidad y no resultar excesiva, es decir, tiene que poder retenerse en la memoria. Aristóteles recomienda que la acción no se prolongue más allá de tres días ni se desarrolle en más escenarios de los que sea verosímil recorrer en ese tiempo.

Si aplicamos estos datos a *La casa* veremos que sí trata una acción seria y completa. La acción sucede en un día: el acto primero comienza casi al final de la mañana; el acto segundo al sonar las tres de la tarde; y el tercer y último acto tiene lugar al anochecer. En cuanto al escenario, toda

la acción se desarrolla en el interior de la casa, aunque también son numerosas las referencias por parte de los personajes a sucesos que están teniendo lugar en la calle. La elección del momento en que comienza la acción no es, en absoluto, fruto del azar. Lorca elige el día del entierro del marido de Bernarda, porque es a partir de entonces cuando ella asume el control absoluto de la casa y de la vida de sus hijas, condenándolas al más estricto encierro. Y tampoco es azaroso el final de la obra (la muerte de Adela y la reacción de Bernarda ordenando silencio a sus hijas y a la criada) porque con este primer intento fallido de escapar al control materno se completa la acción. A partir de este momento nadie osará desafiar las órdenes de Bernarda.

Otro de los elementos siempre presentes en el argumento de la tragedia es la peripecia, el cambio verosímil de un estado de cosas a otro. En la obra que nos ocupa, la peripecia la constituye el desafío de Adela al control tiránico de su madre. Imprescindible también en el argumento trágico es el reconocimiento o anagnórisis, el paso de la ignorancia al conocimiento, que conduce al héroe a la catarsis, a la expurgación de las pasiones que lo destruyen. Las acciones en las que el personaje se ve envuelto despiertan en él sentimientos de temor o compasión que le hacen darse cuenta de su conducta errónea y lo empujan a un cambio liberador, no sólo para él, sino también para el público que contempla el espectáculo y que, de alguna manera, se identifica con el héroe. Aristóteles denomina a esta transformación “catarsis”.

En *La casa de Bernarda Alba* no podemos decir que se llegue a producir la catarsis, porque la actitud de Bernarda no sufre ningún cambio al final de la obra. La muerte de su hija pequeña no le ha enseñado nada, no hay compasión por la difunta ni lágrimas, e incluso prohíbe a las demás que lloren a su hermana. Lo único que de verdad le preocupa es ocultar a los vecinos que Adela ha perdido su virginidad. La intención de Lorca al obviar la catarsis podría ser, como bien indica Joaquín Forradellas (García Lorca 2006: 39), no purificar al público, sino inculparlo. La auténtica responsable de la muerte de Adela no es Bernarda, sino la sociedad machista que somete a las mujeres a injustas y ancestrales normas de comportamiento en las que prima más la apariencia y las formas que la búsqueda de la felicidad.

En esta misma línea se sitúa Carlos Feal Deibe al afirmar que la tragedia lorquiana se distingue por la ausencia de anagnórisis del personaje y que esta ceguera “exige ser sustituida por la conciencia aguzada del espectador (o lector) el cual contempla la catástrofe ocasionada no sólo por la incontenible invasión de lo instintivo, sino también por ideologías o

razones de procedencia social” (Feal Deibe 1989: 16). Un poco más adelante, este autor continúa diciendo que lo que el público experimenta es “no tanto una purgación de sus afectos cuanto una remoción y reorganización profunda de los mismos”. Aunque el elemento catártico esté ausente en la obra de Lorca, mantiene ésta una intención similar a la de las antiguas tragedias griegas, porque actúa como una suerte de psicoterapia que permite al espectador ampliar su visión del mundo.

Cita Aristóteles otros dos elementos característicos del argumento trágico: el patetismo y el desenlace trágico. Se entiende por patetismo una acción de naturaleza destructiva o dolorosa; en *La casa* dicha acción la protagoniza Adela al desafiar la autoridad de su madre y verse en secreto con Pepe, su futuro cuñado. El patetismo reside en la certeza de que esta relación no puede acabar bien, la propia Adela sabe que no podrá evitar el matrimonio de su hermana con Pepe, pero aún así está dispuesta a convertirse en su querida con tal de abandonar la casa de Bernarda: “Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea (...) me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado” (1985: 107).

El desenlace trágico, que viene siempre provocado por un gran error del héroe, en este caso resulta absurdo, porque sucede como resultado de un equívoco. Adela se suicida porque cree que su madre ha matado a Pepe, cuando en realidad éste ha salido huyendo.

Por lo que se refiere al pensamiento, consiste en presentar al espectador lo que los personajes tienen que decir con respecto a la acción y los juicios que sobre ella quieren emitir; pero el propio Aristóteles reconoce que es una materia de análisis más propia de la política y de la retórica, por eso apenas le dedica espacio. Igual suerte corre la elocución (directamente relacionada con el pensamiento porque no es más que la traducción en palabras de éste) con todo, considero que merece un breve comentario ver como Lorca aplica las características del lenguaje propio de la tragedia a la obra que estamos estudiando.

En el género trágico el lenguaje debe mantenerse lejos del habla común, aunque sin que ello afecte a la claridad. La razón es simple, los personajes de la tragedia son nobles y la acción que trata es seria, un lenguaje propio del vulgo no se corresponde con el habla de los nobles, ridiculizaría la acción y se alejaría de la verosimilitud que exige el género. Son muchas las referencias a la posición social de la familia de Bernarda Alba: “eso tiene la gente que nace con posibles” (1985: 60); “los hombres de aquí no son de su clase [refiriéndose a sus hijas]” (1985: 64), etc. Tomando

esto en consideración, podría decirse que las protagonistas de la obra son en cierto sentido “nobles”, aunque eso sí, de una nobleza muy inferior a la que nos tiene acostumbrada la tragedia griega. Tal vez teniendo en cuenta esto, en *La casa* se han reducido al máximo los vulgarismos y apenas aparecen algunos términos propios del habla andaluza.

Dentro de la melodía o composición musical se hace imprescindible dedicar unas líneas al papel que juegan los cantos corales en la obra de Lorca. Aunque su papel no se corresponde exactamente con el que cumplía el coro en la tragedia griega (en un principio era un actor más del drama) algunas de las características que conservan nos permiten sostener que cumplen una función muy similar. Fundamentalmente, actúan como elementos premonitorios de lo que va a suceder o representan el estado emocional y los deseos ocultos de los personajes. Así ocurre, por ejemplo, con el coro de los segadores en el acto segundo (1985: 82) que hace exclamar a Adela: “Me gustaría poder segar para ir y venir. Así se olvida lo que nos muerde”.

Mucho se ha escrito acerca de las razones que llevan a García Lorca a escribir obras con un marcado protagonismo femenino. No quiere esto decir que la figura del hombre no tenga presencia en sus dramas, sino que dicha presencia queda relegada a papeles muy secundarios y en obras como la que aquí nos ocupa, ni siquiera llegan a adquirir presencia física en escena. Antonia Carmona Vázquez (2006) alude a este tema en su artículo “Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca: la mujer, eje central del teatro de ambos autores” y las hipótesis que recoge de otros investigadores van desde la interpretación en clave autobiográfica de la frustración amorosa de sus heroínas como una manifestación de la frustración sexual del propio autor, hasta posturas más feministas, que le atribuyen un profundo conocimiento del universo femenino. Interesante resulta también la aportación de John Walsh (1988: 279 – 297) quien sugiere que la inclinación de Lorca por protagonistas femeninas estaba condicionada por la influencia que en los años treinta tenía la mujer en la economía del teatro (no hay que perder de vista que era la actriz principal la que elegía la obra que se iba a representar). Al escribir la obra, el granadino pensaba en una actriz concreta para el papel protagonista y se trataba siempre de actrices de renombre en el panorama teatral del momento.

Sin llegar a poner en duda la posible influencia de todos estos factores en la predilección de García Lorca por heroínas femeninas, me resulta más convincente la postura de Antonia Carmona. Esta autora defiende que existe una fuerte vinculación entre las obras de los dos trágicos (con este término define en numerosas ocasiones también a Lorca)

y que comienzan las coincidencias por la elección de los protagonistas: “Eurípides y Lorca ponen su palabra al servicio de los oprimidos: en el primero, de este mundo de alienados es parte principal y casi única la mujer; en el segundo, encontramos reunidos bajo este mismo carácter a gitanos, negros, homosexuales y, por encima de ellos, encabezando la tragedia, a la mujer” (1985: 325 – 26). La elección de nuestro autor no responde más que a su deseo de representar a los oprimidos, porque en ellos cobra mayor fuerza la tragedia, y si muestra predilección por las heroínas femeninas es porque se da la circunstancia de que son las mujeres las que con más intensidad sufren el yugo de la opresión social.

Establecida la conexión entre el trágico griego y el granadino, cabe ahora explicar la interpretación profundamente clásica que Lorca hace de las pasiones que mueven a su heroína. En la mentalidad arcaica, cobra más valor la fecundidad que la virginidad, esto es, las heroínas trágicas actúan con frecuencia movidas por el ansia de maternidad o de satisfacción de sus impulsos sexuales. Su definición como mujeres viene dada por su papel de esposas y/o de amantes, por eso el sacrificio de la virginidad se identifica con un modo de salvación y el papel del hombre es sólo relevante en lo que aporta de instrumento para dicha salvación.

Que esta sexualidad descontrolada de las mujeres de Lorca tiene más que ver con el ansia de salvación que con el amor o la lujuria, queda bien demostrado casi al final del acto segundo, cuando Martirio reprende a su hermana por su relación carnal con Pepe diciéndole: “¡He visto cómo te abrazaba!” a lo que Adela responde: “Yo no quería. He ido como arrastrada por una maroma” (1985: 92). No son estas las palabras de una mujer enamorada ni mucho menos controlada por la lujuria. Adela desea a Pepe en lo que éste le puede servir de salvación, de medio para abandonar la casa de su madre en la que se siente presa, y está dispuesta, incluso, a dejar que se case con Angustias y convertirse en su querida: “vamos a dejar que se case con Angustias, ya no me importa, pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana.” (1985: 107) En la misma línea se sitúa la justificación que Adela da a Martirio de por qué se ha lanzado a los brazos de un hombre destinado a convertirse en su cuñado: “He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío, lo que me pertenecía” (1985: 106).

El instinto femenino de salvación es más fuerte, incluso, que los lazos de sangre y lleva a Martirio a rechazar a su hermana diciendo: “Mi sangre ya no es la tuya, y aunque quisiera verte como hermana, no te miro ya más que como mujer” (1985: 107). Inmediatamente antes acaba de confirmar que también ella quiere a Pepe, pero no es cierto, no es amor ni

tampoco lujuria lo que la mueve, sino ese mismo instinto de salvación que arrastra a Adela. Sus propias palabras en el acto primero respaldan mi opinión: “Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo (...) tuve miedo de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada por ellos” (1985: 65). La diferencia entre las dos hermanas radica en el carácter de cada una: Adela es rebelde y valiente, por eso se ha atrevido a buscar satisfacción para sus instintos; Martirio, en cambio, demuestra continuamente su sumisión a la voluntad materna y no osa desafiarla en ningún momento, antes bien, permite que poco a poco ese sentimiento la vaya consumiendo.

Un último dato que confirma la verdadera naturaleza de la pasión que empuja a Adela es que al final, cuando cree que Pepe ha muerto y con él sus esperanzas de escapar a la voluntad represiva de su madre, la joven toma la decisión de autodestruirse, se suicida.

Nos dice Aristóteles que los personajes de la tragedia deben poseer tres características imprescindibles: ser moralmente buenos, realistas y consistentes. Para que su conducta pueda implicar los errores que le conducirán a la catarsis, es necesario, que el héroe trágico sea moralmente bueno. Sólo así podrá alegar que no hay maldad en su corazón, sino en los actos puntuales que comete cegado por la pasión; y siendo capaz de reconocer la maldad de sus actos, podrá, finalmente, alcanzar la purificación de sus pasiones.

Debe ser también realista, es decir, su participación en la acción ha de resultar verosímil. Esto implica que en la tragedia no debe producirse un cambio brusco de la felicidad a la desdicha ni al contrario. La suerte que corran los personajes dependerá en todo momento de su carácter y comportamiento. En estrecha relación con el realismo está la consistencia del personaje. Los personajes de la tragedia tienen que mantener la coherencia, pueden evolucionar pero no llegar a adquirir una personalidad distinta.

Si tratamos de aplicar estas tres características a los personajes de *La casa*, veremos que se cumplen a la perfección. El personaje de Bernarda es consistente, de hecho, no evoluciona, sino que mantiene su despotismo desde el principio hasta el final: en el primer diálogo del acto primero (1985: 80 – 82) la Poncia presenta a Bernarda como una “mandona”, “dominante” y “tirana de todos los que la rodean” y al final de la obra, en el último acto (1985: 110 – 111) sigue demostrando ese carácter al dar órdenes a sus hijas y a la criada para que oculten las verdaderas circunstancias de la muerte de Adela. No reconoce su culpa en este fatal desenlace e incluso prohíbe a las demás que la lloren.

Es también realista, porque, si bien pudiera parecer que la suya no es la reacción más propia de una madre ante la muerte de su hija, Lorca ha dejado claro en numerosas ocasiones la influencia que ha tenido en el carácter de Bernarda su educación dentro de una sociedad patriarcal y represiva con las mujeres. Con sus comentarios, queda patente la importancia que otorga a la imagen pública y a la opinión que puedan tener los demás: “yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar” (1985: 97). “Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles” (1985: 60). En otra ocasión en que la criada ha sacado al patio a María Josefa, Bernarda le dice que tenga cuidado con ella para que no se acerque al pozo, pero no por miedo a que se pueda caer dentro, sino porque “desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana” (1985: 61). El último ejemplo que he escogido para ilustrar el peso de la sociedad en el carácter de Bernarda, me parece especialmente significativo para entender el por qué de su reacción ante la muerte de Adela. Al comienzo del acto tercero salen Prudencia y Bernarda hablando. Esta última le está relatando cómo su marido ha dejado de hablarse con su hija por una ofensa que no queda del todo claro en qué consiste, y la reacción de Bernarda es la de alabar esta decisión y añadir “una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en enemiga” (1985: 95). En Bernarda no es tan fuerte el instinto maternal como el de salvaguarda de su imagen social, por eso es verosímil que se muestre más preocupada por fingir la virginidad de su hija que por lamentar su muerte.

Por último, nos resta hablar del carácter moral de Bernarda. Como he apuntado más arriba, la catarsis no tiene lugar en esta obra porque ella no reconoce su error, lo cual estaría indicando que el personaje no es moralmente bueno. Pero considero que la clave aquí no reside en el hecho de que Bernarda no sea moralmente buena, sino en que tampoco es moralmente mala. Su conducta, como he intentado demostrar en las líneas que preceden, es el resultado de la sociedad en que vive y si no reconoce su error es porque no considera que haya cometido ninguno. Desde siempre le han enseñado que las mujeres tienen un papel que cumplir en la sociedad: “y que pague la que pisotea su decencia” (1985: 92). Lorca no deja que se cumpla la catarsis, no tanto porque quiera castigar a Bernarda, como porque quiere impedir que a través de ella el espectador se purifique. El público es miembro de esa sociedad que ha convertido al personaje en lo que es, por tanto, es más responsable de los errores de Bernarda que ella misma.

Las hijas y la criada son personajes de escaso interés para este análisis, porque actúan como secundarios y a lo largo de toda la obra su

carácter no evoluciona; se someten al dominio de Bernarda sin que sus puntuales muestras de desacato resulten significativas. Sólo una de las hijas escapa a esta definición, Adela, que logra compartir con su madre el protagonismo de la obra.

En el análisis del carácter de la menor de las hermanas, es oportuno hacerse una primera pregunta: ¿es Adela moralmente mala? Yo no lo creo. Ella como Medea, es consciente de la maldad de su conducta, pero la pasión que la empuja le arrebató también el control de sus actos: “Martirio, Martirio, yo no tengo la culpa” (1985: 107) dice a su hermana intentando justificarse; y un poco después destilan sus palabras lo que parecen ser notas de autocompasión: “Nos enseñan a querer a las hermanas. Dios me ha debido dejar sola en medio de la oscuridad, porque te veo como si no te hubiera visto nunca” (1985: 108). Al igual que con Bernarda descargaba el autor el peso de sus actos en la sociedad que la había educado, podemos intuir que tras los errores de Adela se oculta la pasión que la domina y que no responde más que a los instintos naturales de la mujer.

En cuanto al realismo del personaje y su coherencia, Adela cumple estrictamente con las cualidades descritas por Aristóteles en su *Poética*. Es realista porque, siendo una mujer joven resulta verosímil que intente rebelarse cuando su madre le anuncia que su juventud se va a marchitar entre los muros de la casa: “en ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle” (1985: 60) y es también coherente, porque evoluciona pero sin llegar a transformar radicalmente su personalidad. Antes de la escena en la que rompe el bastón de su madre y con él, simbólicamente, su sometimiento a ella, ya ha dado muestras importantes de ese carácter rebelde: utiliza un abanico con flores rojas y verdes (1985: 60), viste un traje verde cuando todas están de luto (1985: 66), se niega a resignarse ante la expectativa de pasar toda su juventud encerrada en casa (1985: 69), se enfrenta a Poncia cuando ésta amenaza con delatar sus encuentros con Pepe (1985: 78 – 79) y, lo que supone un desafío máximo a la autoridad materna, se entrega carnalmente a él (1985: 108).

En conclusión, podemos decir que se ocultan en *La casa de Bernarda Alba* tantos rasgos propios del género trágico (tal y como Aristóteles lo entendió) que no sería verosímil creer que respondan a la mera casualidad. Es indudable que Lorca quiso insuflar a su obra el mismo espíritu del que gozaron las grandes tragedias de los poetas griegos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Valero 2006:** Alonso Valero, E. Lo trágico: Lorca y Nietzsche. // Camacho Rojo, J. M. *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 2006, 131 – 146.
- Altolaguirre 1975:** Altolaguirre, M. Nuestro teatro // F. Caudet *Hora de España: Antología*. Madrid: Turner, 1975, 233 – 241.
- Aristóteles 2002:** Aristóteles. *Poética*, edición de A. López Eire. Madrid: Istmo, 2002.
- Camacho Rojo 2006:** Camacho Rojo, J.M. // Camacho Rojo, J.M. *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 2006.
- Carmona Vázquez 2006:** Carmona Vázquez, A. Elementos míticos en el teatro de Eurípides y F. García Lorca // Camacho Rojo, J. M. *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 2006, 323 – 345.
- Doménech 1985:** Doménech, R. “*La casa de Bernarda Alba*” y el teatro de García Lorca. Madrid: Cátedra, 1985.
- Feal Deibe 1989:** Feal Deibe, C. *Lorca: Tragedia y mito*. Ottawa: Devohouse Editions, 1989.
- García Lorca 2006:** García Lorca, F., *La casa de Bernarda Alba*, edición de Forradellas, J. Madrid: Espasa Calpe, 2006.
- García Lorca 1985:** García Lorca, F., *La casa de Bernarda Alba*, edición de García-Posada. M. Madrid: Castalia, 1985.
- Materna 1988:** Materna, L., Los códigos genéricos sexuales y la presentación de la mujer en el teatro de García Lorca // Loureiro A. G. *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos, 1988, 263 – 279.
- Rodríguez Adrados 1972:** Rodríguez Adrados, F. *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Barcelona: Planeta, 1972.
- Romo Feito 2000:** Romo Feito, F. Paradoja y teoría de la tragedia en la *Poética* aristotélica. // *Theatralia*, 2000, III, 161 – 177.
- Rubio 1980:** Rubio, I. Notas sobre el realismo de *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca. // *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1980, IV, 169 – 182.
- Ruíz Ramón 1986:** Ruíz Ramón, F. Espacios dramáticos en *La casa de Bernarda Alba* // *Gestos*, I, 1986, 87 – 100.
- Soria Olmedo 1989:** Soria Olmedo, A. *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*. Madrid: Aguilar, 1989.
- Walsh 1988:** Walsh, J. Las mujeres en el teatro de Lorca // Loureiro A. G. *Estelas, laberintos, Nuevas Sendas: Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, la Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos, 1988, 279 – 297.

LA CULTURA JUDEOESPAÑOLA

Jessica Ciabotaru De Manev
Universidad de Plovdiv „Paisiy Hilendarski“

JUDEO-SPANISH CULTURE

Jessica Ciabotaru De Manev
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The purpose of the paper is to try to understand the pre-15th century Judeo-Spanish culture, and why it can be considered as such. It is focused on the history, the language, their origins and the influence from other languages; the growth, development and finally the decay and its further renaissance as a modern language.

Key words: Culture, Judeo-Spanish, Ladino, history, Sefarad, Spain

1. Sefarad

Entendemos por cultura Judeoespañola al legado histórico y cultural que la comunidad judía llevó consigo a todos los lugares y centros a los cuales se trasladó luego de ser expulsada de España en 1492.

También se conoce con el nombre de cultura Sefardí o Sefaradí, palabras derivadas de la forma con la que los judíos españoles llamaban a su patria, *Sefarad*. Esta terminología, también suele utilizarse al referirse al dialecto mismo y a sus hablantes, es decir, a los descendientes de los judíos iberos y oriundos de España expulsados en el siglo XV, dejando fuera a los judíos de otras ramas étnico-culturales y a los conversos que permanecieron en la Península.

Exactamente no se sabe cuándo llegaron los judíos a España; algunos historiadores dicen que llegaron en tiempos de Nabucodonosor II (605 – 562 A.C), otros historiadores alegan que los judíos llegaron a España en la época del Emperador Adriano (76 – 138 D.C.) pero sea cual fuera la fecha exacta, los historiadores coinciden que ya para finales del siglo III A. C. había judíos en España. Formaban una comunidad grande y de gran importancia por el hecho de haber sido enriquecida con el arribo de varios judíos exiliados venidos desde Babilonia.

Durante diez siglos aproximadamente vivieron los judíos en España, se habían identificado con los habitantes del lugar, con el modo de vida, con las costumbres, con la cultura, y hasta con su idioma a tal punto de llegar a perder el hebreo como lengua propia, cotidiana y adoptar el idioma de Cervantes como medio de comunicación entre ellos (Rabbí Melamed 1981).

Los judíos en España vivieron en paz hasta que Ricardo I (516 – 601) se convirtió al catolicismo y los judíos fueron despreciados y oprimidos. Situación que duró hasta que el gobierno español fue derribado por la conquista islámica que trajo consigo un gran número de judíos desde África y Asia poblando las regiones de Andalucía, Aragón, Sevilla y Granada.

Los nuevos gobernantes musulmanes trataron a los judíos con benevolencia y los judíos demostraron su aprecio aplicando sus talentos y energías para el bienestar y el adelanto del país. Los logros de los judíos a favor de la España musulmana fueron extraordinarios y el prestigio judío aumentó de manera asombrosa.

Los judíos cultos desempeñaron un papel importantísimo en la traducción de los textos árabes y griegos al romance desde el siglo XIII. Fue una época de logros materiales, espirituales, intelectuales que duró aproximadamente 200 años; hasta que la reconquista cristiana llegó a España arrojando a los musulmanes y obligándolos a entregar el control.

Durante los años siguientes, los judíos fueron agobiados por drásticos decretos en su contra, fueron perseguidos, obligados a convertirse al cristianismo, acechados y perseguidos.

Un siglo antes de la expulsión de los judíos de España, estos estaban divididos en dos: aquellos que aún eran fieles al judaísmo y los marranos, alrededor de unos doscientos mil judíos, quienes al menos de manera pública adoptaron la fe cristiana. El término “marrano” era empleado por los viejos cristianos para designar al judío converso, que, según cuentan, debido al trabajo de otros, engordaban (abrazaban riqueza) y que ningún beneficio reportaban más que estando muertos cuando su carne podía ser aprovechada, es decir, tomar posesión de sus riquezas (Melamed 1981).

2. El exilio

Los Reyes Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, aconsejados por el inquisidor general Tomás de Torquemada, promulgaron el 31 de marzo de 1492 el Edicto de Expulsión de los judíos, mediante el cual los judíos debían salir de las tierras españolas. Este decreto exoneraba a aquellos que

se convirtieran al cristianismo, pero la mayoría de los judíos optó por el exilio.

Se estima que un tercio de la población judía -entre trescientos y cuatrocientos mil judíos- partieron de tierras españolas. Los judíos de Castilla fueron recibidos por Portugal, quien a cambio de dinero les ofreció asilo temporalmente, cinco años después fueron forzados a bautizarse por lo que les tocó escapar nuevamente, esta vez a Inglaterra, Francia y Holanda (en cuya capital fundaron una floreciente comunidad judía). Los conversos que se quedaron en Portugal fueron deportados a Brasil por acusaciones de ejercer clandestinamente ritos religiosos judíos. Muchos de ellos se trasladaron más tarde a Buenos Aires en donde actualmente existe una numerosa comunidad.

Los que vivían en Cataluña y Aragón, partieron por mar hacia Italia. Cuando el Reino de Nápoles pasó a dominio español, fueron obligados a marcharse y siguieron el camino hacia la Península Balcánica, el Imperio Otomano e Israel. Un grupo partió hacia el norte de África, llegando a Marruecos y estableciéndose en las ciudades de Orán y Arcila (Niewęłowska 2010).

En el Imperio Otomano los judíos fueron recibidos como representantes de la avanzada civilización occidental y tratados con respeto. Cuenta la leyenda que el Sultán Bayaceto II puso en duda la inteligencia de los Reyes Católicos por haberse desprendido de una de las comunidades más útiles y prósperas. Suleimán el Magnífico al respecto opina: "...Lo que ha perdido España con los judíos, lo ganó Turquía" (Melamed 1981).

Los turcos no los obligaban a aceptar ni el idioma, ni la religión y no les exigían participar en la vida del país, lo que contribuyó a que conservaran su lengua y sus tradiciones hispánico-judías por más de 400 años. Dado que los recién llegados asimilaban y "castellanizaban" a otras comunidades judías gracias a su prestigio social y económico, pronto se formaron grandes comunidades sefardíes en las ciudades más importantes del país, en los territorios actuales de Turquía: Constantinopla, Adrianópolis y Esmirna; de Grecia: Atenas, Salónica y la isla de Rodas; de Bulgaria: Sofía y Ruse; de Serbia: Bitolia; de Bosnia: Sarajevo; de Rumania: Bucarest y de Macedonia: Skopje (Niewęłowska 2010). Así surgieron importantes comunidades en diversas partes del mundo, formando una civilización hispano-judía.

Los judíos asentados en el Imperio Otomano llegaron a constituir la burguesía: bajo su control se encontraban las minas de oro y plata, el comercio y las aduanas. Fueron los armadores y médicos más célebres y

traductores oficiales. Se llevaron consigo el arte de la imprenta, siendo ellos los primeros en imprimir un libro. En poco tiempo se crearon numerosas estamperías en las comunidades sefaraditas. En primer lugar, en Constantinopla (actual Estambul) y Salónica.

Señala Haim, que la obra *Me'am lo'ez*, iniciada por Jacob Juli, es reseñada por la investigadora Romeu como la obra magna y más representativa de la literatura religiosa sefaradí de la época, aunque no es la más conocida. Esta obra es un comentario lineal del texto bíblico, resultado de una compilación del saber rabínico en la que se recogen materiales de diversa procedencia.

Sus continuadores mantuvieron al *sistema expositivo* ideado por Juli y fueron publicando sucesivos comentarios. Aunque nunca se completó la obra, gozó de una gran popularidad entre las comunidades sefardíes. Se dice también que aunque la obra quedó inconclusa, Juli cumplió con creces su fin primordial: “[...] acercar la ley y la sabiduría religiosa judía tradicional, oral y escrita, a las gentes del pueblo, que en cierta medida habían ido perdiendo debido a las circunstancias históricas que hubo de vivir la diáspora sefaradí”.

El medio más útil para facilitar su conocimiento era poner por escrito los textos sagrados en la lengua sefaradí que la mayoría comprendía y utilizaba. En este sentido, la lengua actuó como elemento de cohesión entre las diversas comunidades sefaradíes.

Según el prof. Shlomó Ben Amí, (Haim) “[...] el romancero fue el reflejo más auténtico de la personalidad colectiva hispánica del judaísmo español. Tras la expulsión fue un medio de expresión literario popular e incluso religioso, siempre relacionado con los recuerdos y la experiencia de su vida en España”.

Las comunidades sefaradíes siguieron recibiendo influencia de la creatividad literaria española hasta mucho después de su expulsión debido a la llegada constante de nuevos judíos conversos que escapaban. Conservaron su cohesión cultural mediante la educación y siguieron en constante y fértil contacto con las nuevas corrientes literarias españolas.

Los judíos sefaradíes adaptaron la tradición del romancero a sus cambiantes necesidades espirituales y colectivas, conservando con ello este género literario.

Para los judíos desterrados, España era considerada como la segunda Israel, seguía siendo su hogar, su patria, hacia la cual sentían un gran amor y apego, sintiéndose muy honrados con dicho origen, además de sentir la necesidad de mantener los fuertes elementos de una común y definida identidad sefaradí.

Los judíos desterrados hablaban principalmente el español, pero también se expresaban en otras lenguas de la Península Ibérica como el catalán, el vasco y el gallego; sin embargo, como el número de judíos provenientes de Castilla y Andalucía era mayor, impusieron la hegemonía del español y el declive de las otras lenguas, aunque también influyeron en la creación del nuevo idioma (Schwartz 2007); palabras como *ningu* (ninguno, en catalán), *ayinda* (todavía, en gallego), *luyva* (lluvia, en aragonés) o *lavoro* (trabajo, en italiano), del árabe palabras como *maraman* (servilleta); *kebab* (carne asada); además de palabras originales del hebreo como *séjel* (inteligencia) o *brajá* (bendición).

En Grecia, específicamente en Salónica, una importante cantidad de judíos se estableció, llegando a representar el 65% de la población total (Schwartz 2007). Su influencia era tal, que implantaron su lengua en el comercio y en las relaciones con cristianos y musulmanes.

A principios del siglo XVII la diferencia entre el español y el idioma de los judíos otomanos comenzaba a hacerse más notoria y es entonces cuando se empezó a denominar a aquel español raro “el español de los judíos”, que se convirtió finalmente en lo que hoy en día denominamos *judeoespañol* (Niewęłowska 2010).

Con el movimiento emancipador de la Revolución Francesa en el siglo XIX, que garantiza la igualdad de derechos para todos sus ciudadanos, se le dio participación en la vida pública al judío, para facilitar su inclusión, inició el abandono progresivo de la lengua ladina dejándola relegada al exclusivo ámbito familiar y dando paso a lo que posteriormente se conocerá como “[...] las variantes dialectales del judeoespañol” (Cook).

A finales del siglo XIX, se producen los primeros reencuentros con el castellano peninsular, sobre todo en Marruecos, donde la lengua adquirió muchos rasgos del castellano moderno. Algunas comunidades judías sefardíes intentaron que el Estado español asumiera la tarea de abrigar a los antiguos exiliados, abriendo escuelas y centros de enseñanza superior que contrarrestaran la influencia del francés.

Paradójicamente, los años que van desde 1880 hasta los años 30 del siglo XX son los de mayor uso del judeoespañol, pues es el momento histórico en que los sefardíes alcanzan su plenitud demográfica. Este mayor uso se refleja también en la producción escrita: se desarrolla la prensa judeoespañola al tiempo que se traducen cantidad de obras literarias europeas o se crean otras similares.

Las corrientes migratorias de los sefardíes generaron numerosas variantes dialectales del judeoespañol. Sin embargo, siempre se conservaron los principales rasgos del castellano del siglo XV.

3. Ladino

Dentro de España la palabra ladino era utilizada con frecuencia como término despectivo para identificar alguna relación con los judíos, pero fuera de España, adquiere un mayor significado, el de Identidad; la unión de la lengua religiosa a la hablada en casa y en la calle uniendo el sentido del ser con el hacer, es decir, uniendo la conciencia a lo cotidiano (Ánjel).

Desde el punto de vista de la intralingüística judía, el español sefaradí es una más entre varias lenguas judías, como el yiddish o judeopersa, pero según los lingüistas hispanos es un dialecto o, mejor dicho, dadas las diferencias existentes entre las distintas variedades geográficas, un complejo dialectal (Niewęgłowska 2010).

El idioma hablado por los judíos españoles antes de la expulsión no difería sustancialmente del castellano, aunque en oportunidades presentaba rasgos específicos, sobre todo hebraísmos para la descripción de fiestas u otros fenómenos relacionados con la religión (Niewęgłowska 2010). Estaba basado en el castellano-andaluz de los siglos XVI y XVII, con rasgos arcaicos, formas en desuso, y sonidos desaparecidos del español actual. Tampoco lo hablan todos los sefarditas, sino aquellos que se establecieron en el Oriente de Europa.

A pesar de ser una lengua autónoma que tiene sus raíces en el castellano de la época, debido a la influencia que recibió de los idiomas que se hablaban en los países donde los sefaraditas se habían establecido, fue tomando palabras de otras lenguas, para darle más sentido al entorno, a la cotidianidad, a las festividades religiosas y a los encuentros sociales enriqueciéndolo y dando lugar a nuevos dialectos introduciendo palabras hebreas, turcas, francesas, italianas y griegas entre otras, dando más opciones como lengua para el habla, la escritura, la traducción y la producción de ideas.

En Turquía, por ejemplo, la influencia hizo introducir palabras y verbos turcos españolizados como *Karishtiriar* que proviene del turco *karishtirmak* que significa mezclar, en Francia, a través de las escuelas de la Alliance Israelite Universelle se introdujeron muchas palabras en el judeoespañol que no podían expresar conceptos modernos como *chic* (bien vestido) y *orozo* (feliz, del francés heureux) (Melamed 1981).

Comenta Ánjel que los sefaraditas establecidos en el Imperio Otomano convirtieron al judeoespañol en su lenguaje común. Y fue entre estos judíos donde la lengua evolucionó hasta el punto que hoy lo conocemos; evolución que se dio por fuera del español tradicional y en entornos y contextos distintos al de España.

Schwartz señala que los estudiosos definen tres variantes del idioma de los judíos españoles; el ladino, judeoespañol y el haquetía. Al respecto señala:

- El Haquetía, lo define como “[...] una lengua de raíces españolas que desarrollaron los judíos establecidos en Marruecos y que contiene una fuerte influencia del árabe”.

- El Ladino, surge de la costumbre rabínica de traducir los textos bíblicos al castellano; lo llama un “calco” del hebreo al español por lo que advierte que este término debe aplicarse exclusivamente a la traducción estrictamente literal de los textos sagrados hebreos al español de la Edad Media.

- El Judeoespañol “se refiere a la lengua utilizada por la comunidad judía del destierro, en su manifestación oral y escrita, tanto en lo que respecta a textos religiosos como seculares [...]”.

Sin embargo, la gente común, no presta atención a estas distinciones eruditas y lo llama a todo ladino, judeoespañol o sefarad.

Desde antes de 1492 y hasta 1620 coexisten en el lenguaje de los judíos españoles el *ladino* y las diferentes lenguas nativas habladas por los españoles de España. A partir de 1620 coexisten entre los judíos descendientes de españoles el *ladino* y el *judeoespañol* resultantes del castellano peninsular habitual.

Tras la expulsión, los judíos se llevaron entonces dos lenguas: la lengua vernácula de cada provincia (el idioma hablado) y el ladino (la lengua litúrgica). No se sabe con exactitud cuando la palabra “*ladino*” se convirtió en sinónimo de “idioma hablado”, pero desde entonces, aunque hubieran aparecido términos más adecuados, como *djudezmo* o *judeoespañol*, la palabra ladino empezó a funcionar como nombre de ambas modalidades, oral y litúrgica.

Aunque en la actualidad muchas veces se utilizan las palabras ladino y judeoespañol como sinónimos, en el campo académico se limita el uso de la palabra ladino a la lengua litúrgica, utilizada para traducir palabra por palabra del hebreo al idioma vernáculo de los judíos españoles los libros sagrados, una lengua de calco; mientras que judeoespañol y sus sinónimos, se entiende con un sentido más amplio, como la lengua hablada, oral y escrita, la lengua utilizada por los judíos españoles de manera cotidiana y que fue adaptándose y aceptando influencias de las distintas lenguas con las que tuvo contacto después de la expulsión de los judíos de España en 1492.

4. Declive y resurgimiento de la lengua

Son varios los factores por los que se fue abandonando y transformando el judeoespañol: la influencia francesa durante el siglo XIX, el abandono del alfabeto Rashi reemplazado por el latino, y el primordial hecho de este abandono, el Holocausto nazi que acabó con comunidades enteras, así como la del caso de Salónica, que fue el principal centro de la cultura judeoespañola.

Con la caída del Imperio Otomano y la creación de nuevos estados ya no tan tolerantes, los judeoespañoles fueron obligados a utilizar las lenguas nacionales. Por ejemplo, en Salónica que pasó a ser griega en 1912, los sefardíes perdieron la independencia lingüística y social de la que gozaban antes y fueron forzados a usar el neogriego (Niewęłowska 2010).

En el caso particular de Turquía, otro de los factores fue la educación nacional turca cuando se fundó la República de Turquía, que generó un cambio en el pensamiento de los dirigentes judíos quienes para dejar en claro que eran ciudadanos turcos, decidieron que la comunidad se abriese y se integrase a la sociedad turca.

Surgió también una corriente de antisemitismo (como en Hungría y Rumania) que limitaba a los judíos en su vida diaria y en su práctica religiosa. Esto provocó una gran emigración de los judíos a los países de la Europa Occidental y a América, donde la mayoría de ellos dejaba de usar el judeoespañol al incorporarse a su nuevo entorno.

Otro hecho importante fue la creación del Estado de Israel, en 1948, en donde el mantenimiento del judeoespañol como signo de identidad tenía poco sentido y se reafirma la identidad judía con el renacido hebreo, encontrando en él su idioma común.

Cerca del 90% de sus hablantes se perdieron en unos pocos años. Actualmente unas 150.000 personas aún saben expresarse en judeoespañol (Schwartz 2007), la mayoría reside en Israel y aún promueven el estudio y la transmisión de la lengua a través de distintos medios de comunicación, asociaciones e instituciones encargadas de la preservación y divulgación de la lengua.

En 1996, el Parlamento israelí dio el primer y el más importante paso para el mantenimiento de la lengua; adoptó una ley para la creación de una Autoridad Nacional para el Ladino y su Cultura (ANL) con el fin de apoyar los esfuerzos para la conservación y promoción de esta cultura; entre los objetivos de esta institución para el rescate del idioma se encuentran (Schnessel 2010):

1. Profundizar el estudio y conocimiento de dicha lengua y cultura en todos sus géneros y formas, promoviendo para ello la investigación de dicha cultura y su enseñanza, incluso en los medios de comunicación.

2. Promover, ayudar, apoyar y estimular la creatividad contemporánea en ladino.

3. Ayudar a crear instituciones y conservar las que ya funcionan, y llevar a cabo actividades con respecto al ladino y su cultura.

4. Promover, apoyar y estimular la recolección, documentación y catalogación de los tesoros del folklore oral y escrito en ladino.

5. Promover, apoyar y estimular la publicación de obras selectas de la creatividad cultural en ladino oral y escrito, tanto en su original como en una traducción al hebreo.

La Autoridad Nacional del Ladino, mantiene una revista en judeoespañol, llamada *Aki Yerushalayim* y una emisión semanal de radio en la emisora *Kol Israel*.

En España la Radio Exterior emite el programa *Bozes de Sefarad* que lleva más de 20 años al aire. Existen academias, organizaciones, periódicos, que trazan que el ladino sea reconocido como una lengua europea, así como se reconoce el vasco, el catalán, el bretón y para ello, se escriben diccionarios y se busca una gramática común que permita un mejor desarrollo de la lengua como habla y como escritura. En primera instancia se ha optado por emplear la grafía latina, ya que hasta 1948 se utilizaban los caracteres del idioma hebreo aunque la sonoridad de las letras se ha mantenido.

En Turquía, donde el número de hablantes es considerado, existen numerosos periódicos y boletines emitidos en judeoespañol como el periódico semanal *Salom*, que dedica una sexta parte de sus páginas a artículos en judeoespañol (Niewęłowska 2010).

Existen varias casas editoriales, principalmente en España, que actualmente editan libros escritos en lengua judeoespañola. Gad Nasí publicó recientemente su obra editorial *En tierras ajenas yo me vo murir*, una excelente recopilación de cuentos y testimonios en lengua judeoespañola.

También existen páginas en Internet que permiten la comunicación y la preservación de la lengua, tal como *Ladinokomunita* o *Aki Yerushalayim*, comunidades virtuales de larga trayectoria y bien conocidas, que tienen como objetivo “posibilitar el contacto con otros sefardófonos, pero también propagar el uso del judeoespañol y de su pronunciación y escritura estandarizada así como discutir sobre lengua, historia, cultura y tradiciones sefardíes” (Niewęłowska 2010).

Hay muchas asociaciones, como *La Asosyasyon Vidas Largas* en Francia, fundada por H. V. Sephiha; *World Sephardi Federation* en Londres o *Los Muestras* en Bruselas, que promocionan el dialecto mediante la publicación de libros, discos, revistas y periódicos. Cantantes exitosos, como Consuelo Luz o Yasmín Levy que emplean como textos de sus canciones romanzas judeoespañolas y utilizan instrumentos tradicionales junto con los modernos (Niewęłowska 2010).

En 1992 se realizaron numerosos congresos, conferencias, conciertos y exposiciones en el marco de los programas para la conmemoración del V Centenario de la expulsión de los judíos de España.

En 1998 se inauguró el Instituto Cervantes de Tel-Aviv en Israel al cual asistió el presidente del Gobierno Español, el Sr. José María Aznar, quien en su discurso señaló; “Pocas veces ha habido en la historia de nuestro país personas que hayan amado tanto sus orígenes sin esperar nada a cambio. El judeoespañol ha sido durante siglos la lengua familiar y el vínculo de unión [...]” (Schnessel 2010).

En el 2007 se realizaron las Primeras Jornadas de Cultura Sefaradí organizadas por el Instituto Cervantes de Estambul que tuvieron como objetivo principal ayudar en la conservación del ladino, considerándolo para los hispanohablantes una verdadera reliquia. Posteriormente se han realizado más jornadas con este mismo objetivo, tratando de rescatar y encontrar no solo una lengua sino toda la cultura que envuelve.

En el ámbito académico el judeoespañol también tiene su lugar; en diferentes universidades europeas se imparten conferencias, cátedras y publicaciones de la literatura y la cultura. En París, por ejemplo, se encuentra la primera cátedra de estudios de la “Judeo-hispanología en *L'École des Langues et Civilisations Orientales Vivantes*”. En Israel, hay tres universidades que ofrecen cursos del judeoespañol y estudios del ladino y su literatura: la Universidad Hebrea de Jerusalén, la Universidad Ben Gurión del Neguev y la Universidad de Bar-Ilán, con Cátedras de Folklore Judeo-Sefardí y de Estudios Sefardíes.

Conclusiones

Los judíos expulsados de España, salieron de las fronteras geográficas de España casi sin carga material, pero sí llevaron consigo su poderosa carga espiritual sus leyes comunitarias, su idioma judeoespañol, el idioma de los refranes, de las consejas, de los cuentos, de las canciones, de los romances y toda la historia y cultura que en ella se arropa.

Los “Españoles sin Patria”, como los llama el Dr. Ángel Pulido (Haim), supieron transmitir de padres a hijos el idioma, las costumbres y su

lirica, lo que hace que hoy en día lleguen a nosotros enriquecidos por el tiempo y el espacio.

La diversidad cultural de los sefaradíes contemporáneos es el resultado de numerosas emigraciones, así como también de la inevitable influencia de los diferentes entornos.

El judeoespañol, lengua que utilizaban los judíos españoles expulsados, para su comunicación diaria, que fue transmitida de generación en generación, la lengua que usaban las abuelas para arrullar a sus nietos, es una lengua llena de historia, de tradiciones, de cultura, de anécdotas, que hoy en día encuentran abrigo en diferentes instituciones a nivel mundial que la cuidan y preservan como muestra del interés que existe por rescatar esta lengua y son una clara demostración de su actualidad y su vigencia.

Han pasado más de cinco siglos y aún se mantiene esta lengua. Ha sufrido transformaciones, influencias de otras lenguas, pero su esencia se mantiene intacta.

Siempre que haya algún judío, que guarde en su mente y en su corazón todo lo que simboliza la palabra sefaradí, entonces permanecerá vivo el judeoespañol, la lengua de los judíos expulsados de España. No en vano los judíos sefaradíes consideran al judeoespañol como un gran tesoro.

Citando a la directora del *Sentro de Investigaciones sobre la Kultura Sefardi Otomana-Turka* en Estambul, Gerson Sarhon, "...una lengua no es una cosa abstracta, sino que a través de la lengua se produce la cultura y la forma de pensar..." Una lengua, una historia, toda una cultura...

BIBLIOGRAFÍA

Anavi 2007: Anavi, I. *Manual de de Judeoespañol. Idioma y Culutra*. Libro original de Barola, M.C. Sofia: Editorial BNT, 2007.

Ánjel 2011: Ánjel, J. G. *Artículo sobre el ladino*. Enero, 2011 <<http://www.monografias.com/trabajos12/arladino/arladino.shtml#ELLADI>>.

Cook 2011: Cook, R. *El Castellano del Siglo XV vive aún*. Noviembre, 2011. <<http://www.elcastellano.org/artic/rifka.htm>>.

Elnecave 2009: Elnecave, N. *Los Hijos de Ibero-Franconia*. Febrero, 2012 <<http://24.199.94.163/~mbehar/losbeharim/Los-hijos-de-IberoFranconia-Nissim-Elnecave.html>>.

Haim 2012: Haim, A. *El ladino: Una lengua viva y un legado cultural*. Enero, 2012 <<http://www.dpz.es/turismo/monograficos/aragon-sefarad/VolumenI/Voll-25.pdf>>.

- Iberia 2011:** Iberia, L. D. *Judeoespañol*. Diciembre 2011 <<http://lenguasdeiberia.wikispaces.com/El+judeoespa%C3%B1ol>>.
- Lubián 2011:** Lubián, E. S. *Esefarad*. Enero, 2012 <<http://www.esefarad.com/?p=28412>>.
- Melamed 1981:** Melamed, R. M. *Religiones, Sectas y Cultos. Volumen I. El Judaísmo*. España: Sociedad Cooperativa Imprenta Olimpia, 1981.
- Niewęłowska 2010:** Niewęłowska, M. *El Dialecto Judeoespañol: Una Historia del Exilio*. Diciembre, 2011 <http://www.lateinamerika.uni-koeln.de/fileadmin/bilder/ip_2010/m.nieweglowska_trabajo.pdf>.
- RME 2011:** Revista Maguen-Escudo. Septiembre, 2011. Caracas, Venezuela. Noviembre 2011. <<http://www.centroestudiossefardies.com/Revista%20Magu%C3%A9n-Escudo/Revista%20160>>.
- Schnessel 2010:** Schnessel, S. *Idioma judeoespañol. Ladino*. Yad be Yad, 2010. Enero, 2010 <<http://yadbeyad.wordpress.com/2010/02/11/idioma-judeoespanol-ladino/>>.
- Schwartz 2007:** Schwartz, M. *Viaje por el judeoespañol, una lengua olvidada*. Diciembre, 2011 <<http://www.elcastellano.org/noticia.php?id=470>>.

EL PODER ATRACTIVO DE LA TELENVELA

Tatyana Ivanova
Universidad de Economía Nacional y Mundial, Sofía

THE ATTRACTIVE FORCE OF THE TELENVELLA

Tatyana Ivanova
University of National and World Economy at Sofia

The present research focuses on Latin American telenovelas' attractive force. It is based on the notion of auto communication argued by Yuri Lotman and the notion of “recognition-substitute” arrived at by Tsvetan Todorov. We will also make a brief summary of the main issues that telenovelas treat and which, to a great extent, condition their attractive force to the public. Finally, we will get to know the literary roots of some famous telenovelas.

Key words: Latin American telenovelas, attractive force, auto communication, “recognition-substitute”, main issues, roots

1. Introducción

Heredera del melodrama y la novela folletinesca decimonónicos y la radionovela de la primera mitad del siglo XX, la telenovela se convirtió en un fenómeno cultural y social desde su mismo nacimiento a mediados del siglo pasado. Despedazada por la crítica literaria y adorada por el público, la telenovela ocupa un importantísimo lugar en la vida del latinoamericano común y corriente, al igual que en la vida de millones de espectadores en todo el mundo debido al enorme interés que crea y la tradición telenovelera que existe.

¿Pero por qué todo esto? Estamos ante una pregunta a la vez fácil y difícil de contestar. El hecho es que la telenovela tiene elementos estructurales que la acercan muchísimo al cuento de hadas. Se puede decir que la telenovela es el cuento de hadas moderno con todos los elementos pertinentes: protagonistas virtuosos, antagonistas malvados, pruebas a superar, triunfo de la justicia. Teniendo en cuenta todo esto, es lógico que en un mundo dominado por la inestabilidad política y económica en que la carencia, la hipocresía, el engaño, la violencia y la falta de humanidad son

el pan de cada día, la telenovela se convierta en un refugio para el espectador abrumado por la cruda realidad. Algo así como estar de luto, pero con ganas de bailar... La telenovela posee la capacidad de convertirse en una especie de válvula de escape de la espontaneidad del ser humano, oprimida por los golpes de la vida; él, aparte de espectador, es también participante en la acción que baja la máscara descubriéndose a sí mismo como una persona sensible, sincera y necesitada de una comunicación humana genuina tan difícil de conseguir hoy en día. La telenovela actúa como un analgésico para el espíritu cuando este padece de la angustia y el dolor que le produce el mundo que nos rodea. La telenovela le permite al espectador soñar despierto inyectándole una dosis de felicidad cuyo efecto dura 45 minutos, justo el tiempo que dura un capítulo.

Objeto del presente trabajo es la telenovela latinoamericana, y no la “soap opera” norteamericana. Pero cuál es la diferencia entre los dos géneros televisivos es un tema bastante amplio, por eso nos limitaremos a decir que la telenovela es un género que se dedica a investigar la naturaleza humana, mientras que la “soap opera” trata temas y sucesos del diario vivir.

Nuestro objetivo es dilucidar algunos de los temas que plantea la telenovela. Sería muy ambicioso pretender agotar el problema, sin embargo, intentaremos hacer una pequeña aproximación a la semiótica de la telenovela y buscar el porqué del poder atractivo de las telenovelas basándonos en la noción de auto comunicación de Yuri Lotman y la noción de “reconocimiento-sustituto” de Tsvetán Tódorov.

2. El poder atractivo de la telenovela desde el punto de vista de la noción de auto comunicación de Yuri Lotman (cf. Stéfánova 2000: 53; Lotman 1992: 74) y la noción de “reconocimiento-sustituto” de Tsvetán Tódorov (Tódorov 1998: 89).

2.1. El que la telenovela posea un singular poder atractivo es una verdad indiscutible. La telenovela produce un efecto de hipnosis en el público que suele vivir estremecido y con intensidad las aventuras de sus personajes favoritos a la par que se identifica con ellos hasta sentir un dolor espiritual e, incluso, físico por su sufrimiento. Recordamos a una vecina que decía: “Si vuelven a torturar a Isaura, yo me muero”. Cuando en los Estados Unidos se emitía la telenovela “Gata salvaje” una forista escribió en los foros de Univisión, cadena que transmitía la serie, “Silvano Santana Castro, te odio” expresando de esta manera la molestia que le provocaba el terco Silvano que iba detrás de la protagonista, a pesar de que ella, en más de una ocasión, le había dado a entender que estaba enamorada de otro. Y la conocida actriz mexicana Laura Zapata, hermana de otra

famosa actriz y cantante, Thalía, cuenta cómo un día, mientras se emitía la serie “María Mercedes” en la que ella es la villana que le amarga la vida al personaje de Thalía, una niña se le acercó gritándole: “¡La odio! ¡Cómo es posible que le haga esto a su propia hermana!”.

Delia Fiallo, la autora de telenovelas más conocida, dice que “la telenovela es una comunicadora de emociones y sentimientos y... su aspiración es llegar al corazón del público” (*Delia Fiallo afirma que las nuevas telenovelas olvidan el sentimiento*). A juzgar por el éxito de sus telenovelas, doña Delia lo ha logrado perfectamente. En los 80, su “Cristal” dejaba desiertas las calles españolas y “Kassandra” –la novela más famosa y querida de la historia– ha paralizado más de 150 países, Bulgaria inclusive. Una elocuente prueba del enorme éxito de las telenovelas nacidas de la pluma de la afamada escritora cubana son los múltiples “refritos” de sus series: “El privilegio de amar” es el “refrito” de “Cristal”, “Soledad”, el de “María Elena”, “Esmeralda” ha tenido tres versiones y “Kassandra”, cuatro.

¿Pero por qué el espectador se apega y sigue con tanto interés una historia que desde el primer capítulo deja muy claro cuál será el final?

Para contestar esta pregunta necesitamos introducir la noción de auto comunicación de Yuri Lotman, que podría ayudarnos a explicar la naturaleza de la telenovela que, a pesar de estar repleta de clichés, posee un poder atractivo sin par.

2.2. En su artículo *Sobre los dos modelos de comunicación en el sistema de la cultura*, basándose en el modelo clásico de Roman Jakobson, Lotman afirma que, dentro de la mecánica de la cultura, la comunicación se realiza de dos maneras diferentes (cf. Stéfanova 2000: 53).

La primera es la descrita por Jakobson:

Contexto
Mensaje
Remitente _____ Destinatario
Contacto
Código

Según Lotman, este modelo describe únicamente el canal de comunicación “Yo-Él”. En este caso se supone que, antes de iniciar el acto de comunicación, un mensaje dado es conocido “para mí” y desconocido “para él”.

El otro tipo de comunicación podría describirse como “Yo-Yo”, o sea, el sujeto se transmite un mensaje a sí mismo. Este caso parece

paradójico, pero Lotman afirma que “el lugar de la auto comunicación en el sistema de la cultura es mucho más importante de lo que podríamos suponer”.

Dentro del sistema “Yo-Yo” el remitente es el mismo, pero en el proceso de comunicación el mensaje adquiere un sentido nuevo como resultado de la introducción de un código adicional y de la re-codificación del mensaje inicial en los marcos de su estructura, adquiriendo éste los rasgos de un mensaje nuevo.

Cambio del contexto

Contexto

Yo->Mensaje 1->

->Mensaje 2->Yo

Código 1

Mensaje 1

Mientras que el sistema comunicativo “Yo-Él” asegura tan sólo la transmisión de una determinada cantidad de información, dentro del canal “Yo-Yo” la información se transforma cualitativamente, lo cual lleva a la transformación del “Yo” mismo.

La auto comunicación se da en todos los casos en los que el hombre se dirige a sí mismo. Además, Lotman afirma que el proceso de auto comunicación depende de los códigos adicionales que vienen desde fuera, al igual que de los impulsos exteriores que cambian el contexto.

Lotman ofrece un ejemplo de auto comunicación que bien podría ayudarnos a explicar la naturaleza auto comunicativa de la telenovela:

“Si a la lectora N le comunicamos que una mujer llamada Anna Karenina se echó bajo el tren por culpa de un amor contrariado, y ella, en vez de incorporar en su memoria este mensaje a los mensajes ya existentes, concluye “Anna Karenina soy yo”, se hace obvio que ella utiliza el texto de la novela no como un mensaje igual a todos los demás, sino como un código en el proceso de comunicación consigo misma” (cf. Stéfanova 2000: 55).

De igual manera la espectadora vierte manantiales de llanto por Kassandra, pero sus lágrimas van no sólo por la gitana víctima de tanta injusticia, sino también por su desgraciado vivir. En este sentido podemos decir que la telenovela le ofrece a la espectadora una posibilidad de llorar sus penas sin perder la dignidad ni la fortaleza que aparenta poseer, sin mostrarse débil.

Lotman describe la auto comunicación como un proceso eterno y universal: “La cultura misma puede verse tanto como la suma de mensajes intercambiados entre los diferentes remitentes (cada uno de ellos es para el

destinatario “el otro”, el “él”) como un mensaje único enviado por el “yo” colectivo de la humanidad a sí misma. Desde este punto de vista la cultura humana representa un ejemplo colosal de auto comunicación” (cf. Stéfanova 2000: 56).

Llegamos al papel de la auto comunicación en el sistema concreto de la telenovela.

Lotman afirma que el principio de comunicación del tipo “Yo-Yo” aparece más claro en las homilías, mitos y refranes que en el arte (cf. Stéfanova 2000: 58). Y, como la telenovela sigue la lógica del mito, esta se encuentra muy vinculada al elemento que se repite.

La telenovela no lleva mensajes nuevos, sino que repite los esquemas que todo el mundo conoce. Por lo tanto, la única comunicación posible que permite es la auto comunicación (“Kassandra soy yo”, “Esmeralda soy yo”). La telenovela tiende a convertir las nociones de “bueno”, “bello”, “virtuoso” en unas nociones estables y eternas, o sea, en clichés.

Por lo tanto, el papel del espectador es de una importancia primordial. El espectador es el que en realidad le da vida a la telenovela, por lo cual su colaboración es buscada muy agresivamente. Si no se logra la identificación del espectador con el personaje, la telenovela se muere. No en vano las compañías que producen telenovelas están buscando cada vez con más insistencia la colaboración del público mediante los foros de Internet que han llegado a sustituir las viejas cartas del espectador. Un elocuente ejemplo es la telenovela “Rebeca”, una producción de Fonovideo, Miami, cuyo final fue decidido por los televidentes mediante sus votos en los foros de Univisión. Es casi una ley cuando un personaje le cae mal al público, matarlo o enviarlo de viaje. Por otro lado, es posible que un personaje secundario les guste tanto a los televidentes que, a medida que vaya desarrollándose la trama, llegue a convertirse en una figura clave para la historia (el actor argentino Diego Ramos entró en “El auténtico Rodrigo Leal” con un papel de villano por tan sólo cuatro capítulos, pero este villano gustó tanto que se quedó hasta el final de la serie).

Por lo tanto, podemos concluir que la telenovela posee dos principios fundamentales: el de la repetición y el de la identificación. Por un lado, la repetición es absolutamente obligatoria, ya que, al igual que al niño le encanta oír más y más el mismo cuento por el simple placer de volver a descubrir los elementos ya conocidos, al espectador de telenovelas le fascina encontrarse una y otra vez con los mismos principios estéticos y morales, lo cual va enriqueciendo su experiencia artística, social y emotiva. En un principio están siempre los cuentos de hadas y más tarde el niño, ya

crecido, vuelve a vivir su magia y darle rienda suelta a su imaginación a través de las telenovelas.

Por otro lado, la identificación es el principio de los principios. Si la telenovela no produjera en el espíritu del televidente el efecto instantáneo y espontáneo de una droga, si no supiera seducirlo y engancharlo, hace mucho que no existiría.

2.3. Otro erudito cuya obra podría ayudarnos a explicar desde el punto de vista teórico el atractivo de las telenovelas es Tsvetán Tódorov. En su libro *La vida en común* Tódorov habla de la importancia del reconocimiento, ya que “es precisamente el reconocimiento que marca con muchísimo más éxito que cualquier otra actividad la introducción del individuo en la existencia específicamente humana”. El reconocimiento, según el autor, posee también su peculiaridad estructural: “en realidad el reconocimiento aparece hasta cierto punto como un doble obligatorio de todas las demás actividades”.

O sea, cuando el niño realiza diferentes actividades –coparticipa en una actividad, explora o transforma el mundo que lo rodea, imita al adulto–, él se reconoce como sujeto de sus propias actividades, y, por lo tanto, reconoce que existe. Cuando alguien lo escucha cantar, cuando lo consuela o lo regaña, el niño también obtiene una prueba de que existe. Tódorov afirma que “toda convivencia representa un reconocimiento”.

A juicio del erudito búlgaro, la búsqueda de reconocimiento es infinita por su naturaleza, por lo cual jamás se puede obtener una satisfacción completa y definitiva. El hombre anhela con desesperación ser reconocido.

¿Pero qué sucede cuando uno no obtiene el reconocimiento que anhela? En opinión de Tsvetán Tódorov, en este caso pueden darse varias soluciones que él llama “reconocimiento-sustituto”. Son las siguientes:

1) Si a uno no se le reconoce por las buenas, él hace todo lo posible para que se le reconozca por las malas. El autor afirma que hay muchas personas que prefieren soportar los reproches de los demás a sufrir su indiferencia, lo cual explica muchas actitudes “extravagantes”, muchos actos “históricos” con los que damos en el diario vivir. Es obvio también que el criminal se beneficia doblemente de su acto delictivo: directamente, recibiendo el reconocimiento deseado, e indirectamente, acaparando la atención después de haber perpetrado el crimen.

2) Otra forma de “reconocimiento-sustituto” representa la idolatría. Toda la gente famosa –actores, cantantes, deportistas, escritores– provocan el fenómeno de disfrutar de la vida indirectamente. En este caso uno se consuela (sin reconocerlo) por su vida mediocre dedicándose a seguir cada

paso que da su ídolo, compartiendo sus alegrías que le parecen infinitas, sintiéndose feliz por el lujo que rodea a “la estrella”. O sea, uno elige a su ídolo, lo embellece con su admiración para luego disfrutar de su halo de dignidad utilizando el reflejo que su belleza le devuelve; el reconocimiento que uno le da a su ídolo también se refleja en él mismo. Además, uno se beneficia sin haber hecho el más mínimo esfuerzo: su ídolo es el que escribe, actúa o canta. A propósito de esta estrategia Jung apunta que “la pereza intelectual se convierte en virtud y el hombre puede calentarse al brillo solar de un medio dios” (cf. Tódorov 1998: 95).

La idolatría posee también otra virtud: la sensación de pertenecer a un grupo de gran prestigio, el de los admiradores del “astro”. El encontrarse con un alma gemela en la idolatría lo hace a uno feliz, ya que las ideas de los demás lo hacen sentirse consagrado en sus propias ideas. El forofeo de un equipo deportivo es reconocido tanto por el éxito del equipo como por la satisfacción que le brinda el pertenecer a la comunidad de sus fans.

3) La tercera forma de “reconocimiento-sustituto” es el alimentar la ilusión de reconocimiento. El hombre cree ser reconocido por los demás, pero está equivocado. El ser humano real vive con sus fantasmas, pero sabe distinguirlos de la vida real, mientras que el loco ya no puede abandonar su paranoia. Según Freud, cada uno, ayudado por los sueños, corrige los elementos del mundo que le resultan insoportables incorporando estas quimeras a la realidad (cf. Tódorov 1998: 96).

Lo incómodo del reconocimiento ilusorio consiste en el siempre posible choque con la realidad: el despertar puede resultar muy doloroso.

A continuación, nos toca buscar el lugar de las telenovelas entre los tres tipos de “reconocimiento-sustituto” establecidos por Tódorov. A nuestro juicio, la adicción a las telenovelas se acerca más a la idolatría. Por supuesto lo que diremos a continuación no es válido para todos los espectadores de telenovelas, pero para un 60% sí. El hecho es que entre los “telenoveleros” hay personas que llevan una vida gris, aburrida, mediocre, incluso triste, carente de emociones tanto positivas como negativas, que han perdido las ganas de aprender, de desarrollarse, de luchar y para estas personas las telenovelas resultan el único refugio posible. Siguiendo la lógica descrita por Tsvetán Tódorov, otro refugio podrían ser también la prensa y los programas de chismes, pero este es otro tema. Las telenovelas les permiten vivir emociones y experiencias que la vida real les niega, visitar lugares lejanos y exóticos, conocer a gente interesante y pintoresca, diferente de sus amigos y vecinos, por ejemplo. Estas personas se parecen hasta cierto punto a Martín Santomé, el protagonista de *La tregua* de Mario Benedetti, un personaje que se ha resignado con su vida vacía y no hace

nada para cambiarla. En este caso las telenovelas llegan a ser un “reconocimiento-sustituto” al 100%. El espectador se identifica con uno de los personajes viviendo con intensidad todo lo que le sucede: habla con él, se mueve con él, siente con él sintiéndose de este modo vivo y útil. Y eso sin esforzarse nada. ¡Qué fácil!

Lamentablemente en la mayoría de los casos este fenómeno se da entre las mujeres. Se trata de mujeres oprimidas por las circunstancias, esclavas del diario vivir, de la casa, el marido, los hijos, que se pasan la vida lavando, planchando, cocinando, limpiando, ayudándoles a los niños con sus deberes, olvidándose de que ellas también son seres humanos, de que necesitan de un espacio para sí mismas en el que puedan hacer cosas que les gustan, las divierten y las enriquecen, que tienen el derecho de vivir, de sentir y de disfrutar. Cuando sucede esto llegan las telenovelas, que representan una solución para estas mujeres; se podría decir incluso que hasta cierto punto las protegen para que no se vuelvan locas.

Tsvetán Tódorov afirma que leyendo un buen libro el hombre se identifica con los personajes y a su vida se incorpora una vida adicional de manera que llega a sentirse más rico, más fuerte, más inteligente. Es el efecto que, a nuestro modo de ver, deben producir las telenovelas: incorporar a la vida del espectador una vida adicional, y no sustituir su propia vida por una ficticia, ya que en este caso el reconocimiento que uno recibe es engañoso y el televidente, sin darse cuenta, emprende el camino de la autodestrucción tal y como le sucede a Pedro Camacho –uno de los protagonistas del espléndido libro del escritor peruano Mario Vargas Llosa *La tía Julia y el escribidor*–, que, de tanto escribir radionovelas, acaba encerrado en un manicomio completamente trastornado. Las telenovelas deben ser una experiencia positiva y deleitable, y no una obsesión, un arma de suicidio.

3. Temas principales de las telenovelas

Sin duda alguna una gran parte del atractivo de las telenovelas se debe a los temas tratados, que son siempre temas de importancia universal que afectan a todo ser humano independientemente de su nacionalidad, raza o religión.

Veamos ahora lo que dicen sobre los temas de las telenovelas varios profesionales del género.

Cuenta Fernando Espejo, que forma parte del equipo de la compañía Tepuy International, una de las distribuidoras de telenovelas más grandes del mundo, que “en un principio las telenovelas se pensaron como un medio de educación e instrucción del público común y corriente. Un ejemplo: en el país empieza una campaña de salud para vacunar a los niños en contra de la

poliomielitis, pero los padres no se dan cuenta de su importancia. Entonces se hace una telenovela en la cual el niño padece esta enfermedad y queda inválido, porque no fue vacunado. De repente los padres empiezan a vacunar a sus hijos masivamente. Otro ejemplo: empieza profilaxis entre las mujeres para prevenir el cáncer de mama. La protagonista de la telenovela enferma de cáncer de mama por no haberse hecho estudios profilácticos. De repente todas las mujeres van a hacerse estudios profilácticos y mamografías para saber si están amenazadas por la enfermedad y tomar a tiempo medidas preventivas. Últimamente las telenovelas han ampliado su gama temática, pero ya no tienen tantos fines educativos, se han vuelto más comerciales. Se hace hincapié en los argumentos del diario vivir. Sin embargo, a veces, a través de las telenovelas se revelan crímenes políticos y corrupción. No se mencionan nombres concretos, pero la gente enseguida se da cuenta de quien se trata, gracias a los rasgos característicos del personaje” (Génova, red. 1998: 44 – 45).

Por su parte, el productor venezolano Arquímedes Rivero afirma: “Las telenovelas son como el ajedrez, 32 piezas y miles de argumentos”. A la pregunta “¿Todo está en las telenovelas?” responde: “Sí, todo: los siete pecados capitales” (Garzón: <http://www.elmundo.es/larevista/num123/-textos/pocasp.html>).

La escritora cubana Delia Fiallo destaca: “Mis novelas son más apegadas a la realidad, aspiran a reflejar conflictos que abarcan conglomerados sociales muy grandes. Trato temas de la familia, de la juventud que afectan a muchos seres humanos” (*Delia Fiallo afirma que las nuevas telenovelas olvidan el sentimiento*). Sobre los cambios que se han producido en el campo temático de las telenovelas doña Delia afirma: “La telenovela generalmente refleja una sociedad. La sociedad ha evolucionado; la telenovela también. La aceptación pública de conflictos sociales como el divorcio, el adulterio, las drogas, eran antes secretos en la sociedad e “intocables” en las telenovelas” (Durán: <http://www.contactomagazine.com/fiallo.htm>). Y sobre lo universal de los mensajes dice: “...la emoción es el común denominador del género humano: la envidia, el odio, el amor, el miedo, los celos, son universales” (Durán: <http://www.contactomagazine.com/fiallo.htm>).

Finalmente, la periodista María Elena Venant afirma que “Las telenovelas han entrado en el mundo adulto. El sexo y la violencia cada vez son más gráficos; ya casi no quedan temas tabúes...” (Venant 2005: <http://www.univision.com/content/content.jhtml?cid=655821>).

Observando los últimos cambios que se están produciendo en el campo temático de las telenovelas, podemos concluir que los autores y

productores de las series del género telenovelero se han propuesto hacer las telenovelas accesibles a todo ser humano, independientemente de su sexo, nacionalidad, raza, profesión, estatus social o nivel intelectual, lo cual es una prueba de la universalidad de este género que con razón pertenece a la cultura de masas, pues no se permite subestimar a ninguna persona que se le acerca, sino trata de satisfacer los gustos de todos sus espectadores, para así darles su escapadita diaria de la realidad.

De ahí que podamos deducir que la telenovela representa un sistema abierto cuyo núcleo permanece intacto, pero dentro del cual, sin embargo, van produciéndose cambios temáticos con el fin de responder a las exigencias de los destinatarios. Los temas, por su parte, representan unos signos secundarios que connotan el modo de ver, la realidad, las costumbres, las tradiciones latinoamericanas, en concreto, y las inquietudes humanas universales, en general.

4. Conclusión

Es de suma importancia entender que las telenovelas no surgieron de la nada. Son las herederas de una larga tradición narrativa que se remonta a los tiempos lejanos en que surgieron los primeros mitos, más tarde nacieron los cuentos de hadas seguidos por el teatro melodramático, la novela folletinesca y la radionovela. La mayoría de las telenovelas han sido inspiradas por grandes obras literarias. Basta con recordar “Kassandra” que representa una versión moderna de *La gitana* de Cervantes. *La fierecilla domada* de Shakespeare ha servido de base a telenovelas como “Rosa salvaje”, “Muñeca brava” o “Apuesta por un amor”, entre otras. La fórmula del hombre acusado injustamente y refundido en la cárcel de la cual escapa para regresar dispuesto a vengarse de los culpables de su condena, utilizada por Alejandro Dumas en *El Conde de Montecristo*, aparece y reaparece en series como “Contra viento y marea”, “Rauzán” o “Yago, pasión morena”. Las telenovelas representan la manera más sencilla y accesible de hacer llegar a un público amplísimo estos argumentos clásicos. Por supuesto todas las historias aparecen transformadas según los cánones telenoveleros y condimentadas con las especias obligatorias del género, pero, a pesar de esto, siguen el esquema tradicional del protagonista que sale en busca de su verdad y, al encontrarla, alcanza un nuevo nivel de existencia.

Nosotros, como búlgaros, podemos decir que la telenovela es como un pedacito de chocolate que uno se come después de haber tomado un trago amargo. Es la dosis diaria de sueños y fantasías que la televisión nos ofrece para relajarnos y divertirnos.

También es la más importante embajadora de la cultura hispanoamericana, que ha contribuido notablemente a la difusión de la lengua española y la cultura hispana en Bulgaria. Tampoco podemos pasar por alto el hecho de que para muchos búlgaros la telenovela represente un medio perfecto para estudiar el español de una manera grata y exenta de tensiones.

En fin, la telenovela, si se toma con inteligencia y sentido del humor, puede ser una experiencia muy linda, entretenida, sabrosa e, incluso, muy útil.

BIBLIOGRAFÍA

- Benedetti 2000:** Benedetti, M. *La tregua*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2000.
- Cervantes 1992:** Cervantes, M. *Novelas ejemplares I*. Madrid: Clásicos Castalia, 1992.
- Durán 2012:** Durán, A. *Delia Fiallo, la reina de la telenovela*. 1 de octubre, 2012 <<http://www.contactomagazine.com/fiallo.htm>>.
- Garzón 2012:** Garzón, L. *Arquímides Rivero: Las telenovelas son como el ajedrez, una cuestión de combinatoria*. 1 de octubre, 2012 <<http://www.elmundo.es/larevista/num123/textos/pocaspa.html>>.
- Génova, red. 1998:** *Как се правят теленовели*. Ред. В. Генова. // *БТА 100%*, III, експресно издание, III, 1998, 44 – 45.
- Lotman 1990:** Лотман, Ю. *Поетика. Типология на културата*. София: Народна култура, 1990.
- Lotman 1992:** Лотман, Ю. За двата модела на комуникация в системата на културата. // *Култура и информация*. София: Наука и изкуство, 1992, 74 – 93.
- Stéfanova 2000:** Стефанова, Агл. *Мелодрамата през погледа на теорията*. София: Аскони-Издат, 2000, 53 – 58.
- Tódorov 1998:** Тодоров, Цв. *Живот с другите*. София: Наука и изкуство, 1998, 89 – 166.
- Fiallo 2012:** Fiallo, D. *Delia Fiallo afirma que las nuevas telenovelas olvidan el sentimiento*. 1 de octubre, 2012 <www.terra.com/ocio/articulo/html/-oci17315.htm>.
- Vargas Llosa 2000:** Vargas Llosa, M. *La tía Julia y el escribidor*. Madrid: Alfaguara, 2000.
- Venant 2005:** Venant, Ma. E. *¡Nos lleva la... censura!*. 8 de agosto, 2005. 1 de octubre, 2012 <<http://www.univision.com/content/content.jhtml?cid=655821>>.

DIRE L'INTERCULTURELAVEC JMG LE CLEZIO ET ANNIE ERNAUX?

Isabelle Roussel-Gillet
Université de Lille

EXPRESSING INTERCULTURALITY THROUGH THE WORKS OF JMG LE CLÉZIO AND ANNIE ERNAUX?

Isabelle Roussel-Gillet
Lille University

Intercultural processes require thinking what culture means and how literature can contribute to these processes. How do *Le Chercheur d'or*, written by JMG Le Clézio (Nobel prize 2008) and *Passion simple* by Annie Ernaux deal with alterity, intertextuality and a dynamic identity open to the world?

Key words: intercultural, JMG Le Clézio, Annie Ernaux, literature, the 20th century

Qu'un essayiste ou un romancier écrivent pour plus d'égalité, son discours pèse-t-il lourd? Sartre dans *Que peut la littérature?* a exprimé l'impuissance d'un livre à sauver un enfant de la faim, JMG Le Clézio a rappelé, dans son discours de réception du prix Nobel, le paradoxe que souligne Stig Dagermandans *L'écrivain et la conscience: l'écrivain «qui ne voulait écrire que pour ceux qui ont faim découvrir que seuls ceux qui ont assez à manger ont loisir de s'apercevoir de son existence.»* (Dagerman...ou Le Clézio) Néanmoins la vie avec la littérature garde une fonction inestimable: elle investit, pour les ouvrir, nos imaginaires gangrénés de préjugés, de construits cognitifs auxquels certes certains livres peuvent également contribuer. Elle est ce «creuset de l'interculturel» dont nous parle JMG Le Clézio. Elle appelle à prendre du recul dans un contexte où le risque d'identité communautaire est attisé. Pour en donner des exemples, nous ne pourrons faire l'économie d'une interrogation quant au concept de «culture», qu'il nous faut absolument revisiter pour en déjouer les pièges. C'est d'un lecteur d'entre-cultures, dont nous avons

désormais besoin. Nous n'ignorerons pas qu'il existe des textes glaçant, qui rendent, si l'on n'en était pas convaincu, plus urgent encore ce qu'Issa Asgarally nomme «le défi de l'interculturel» (Asgarally 2005).

Précautions liminaires: dégeler les concepts de culture et d'interculturel

En temps de repli identitaire ou de communautarisme, la différence est souvent instrumentalisée pour créer des clans. Il ne s'agit pas non plus de nier la différence mais de cesser de penser qu'elle est facteur de conflit. Pour cela il faut comprendre comment cela fonctionne, comment on peut être enclin à construire des oppositions, souvent creusets d'un manichéisme populiste, d'une frustration ou d'une victimisation. La première hygiène relationnelle serait de ne pas mettre l'autre dans une boîte, dans une catégorie qui occulte sa multiplicité. Comme de dire JMG Le Clézio écrivain français, Annie Ernaux écrivain femme, Michel Butor, auteur du Nouveau Roman... La seconde mesure d'hygiène intellectuelle serait de se prémunir des généralisations qui englobent. Par exemple, en ce XXIème siècle, échanger sur le livre d'un auteur n'est pas la même chose que parler en général de la *littérature française*. Différence, identité, culture sont des mots pièges. Et même le mot «interculturel», si on le comprend mal ou si on l'instrumentalise pour le penser comme un dénominateur commun qui nivelle. L'«origine» elle aussi s'est trouvée gelée et privée de son dynamisme, de cette force d'impulsion que Daniel Sibony a théorisée (références bibliographiques). Il faut donc commencer par redéfinir la culture et la littérature comme forces de dégel. Peut-on définir une *littérature interculturelle*? Car la littérature n'est-elle pas hybridée, interculturelle de fait? La langue française, par exemple, n'est-elle pas traversée des mots de langues de tous pays? Nous répondrons que des livres sont particulièrement nourris d'une rencontre entre deux cultures, voire plus. Que certains sont plus fécondés de ce type de rencontre.

Sans s'arrêter à la biographie de l'écrivain JMG Le Clézio (sa bi-culture franco-mauricienne¹, ses affinités avec Edouard Glissant, sa défense d'une littérature-monde), il y a au moins quatre raisons de qualifier

¹ Dans la sphère publique, JMG Le Clézio (voir aussi les présentations de Gallimard) n'a pas toujours convoqué sa double nationalité de franco-mauricien, on peut même dire qu'il ne l'a affirmé que progressivement. Je retiens alors ici deux concepts proposés par Abdallah-Preteille (1999: 17): la mise en scène de soi et la notion de traces culturelles plus «signifiantes» que les structures culturelles. Evolution des questions des interviews, évolution de l'œuvre vers un cycle mauricien, membre du prix des cinq continents, jusqu'à saluer sa petite patrie quand il est nobélisé.

ses textes d'interculturels: d'abord leur forme hybride entre roman et essai par brouillage générique ou collages dans ses premiers écrits comme *Les Géants*. JMG Le Clézio choisit précisément le roman qui est par définition une forme hybride, un «fourre-tout». Ensuite des éléments structurels en font le lieu d'un tissage : leur polyphonie, leur intertextualité et la présence d'éléments linguistiques pluriels comme dans *Histoire du piedet autres fantaisies* qui atteste que le polyglotte créolise sa langue². A cela s'ajoutent des choix narratifs: le thème de la rencontre, du «je est un autre», le voyage vers l'autre, car partir c'est d'abord quitter du familier (Jean-Luc Nancy 2011), se diviser soi-même. Ce familier n'est pas une racine (nous ne sommes pas des végétaux) et sans départ nous risquons de nous dessécher sur place. L'interculturel n'est donc pas un angélisme béat mais la vie en tension et en interactions. Nous sommes prêts à la partance, à couper le cordon, à prendre des départs renouvelés, à vivre un lien-coupure perpétuel. Tout voyage peut décentrer et constituer une étape de déconstruction critique de ses propres représentations ou de textes lus au préalable. On aura remarqué que maints écrits de JMG Le Clézio, *Gens des nuages* tout comme *Raga* ou *Le Rêve mexicain*, commencent par une relecture de textes antérieurs. Enfin, dernière raison, c'est le mouvement général de l'œuvre qui dénonçant les guerres, la conquête espagnole ou l'antisémitisme, tente d'écrire la paix, à l'aune des itinéraires croisés, comme des deux femmes d'*Etoile errante* qui s'échangent un cahier. Le nom est alors le lieu du commun et du singulier: les deux jeunes femmes d'*Etoile errante* portent un prénom de langue différente Esther et Nejma qui tous deux veulent dire étoile. Le roman comme creuset de l'interculturel raconte des histoires singulières, restitue des mémoires en s'attachant à des individualités. Ce chemin, qui refuse des catégories, «Palestiniens, Juifs, femmes...», préfère nommer chacune. C'est dans le dépassement des impasses de la monoculture et de la multiculture que se situent au mieux les textes dont nous parlons et articule le collectif et l'individuel. «La littérature est essentielle car elle crée l'interculturalité à travers l'imagination» (Le Clézio 2009a: 80). La littérature, comme expérience de l'altérité, «crée un espace d'authenticité partagée, un imaginaire contradictoire, à la fois commun et absolument singulier» (Abdallah-Preteceille 1996: 142).

Les péri-textes et les paratextes que JMG Le Clézio signe, notamment la préface au livre *L'interculturel ou la guerre* d'Issa Asgarally affirme de façon nette le soutien à l'interculturel comme «autre nom de la paix»,

² Lire ce qu'il explique de l'expression du toucher dans l'entretien publié dans *Roman* 20 – 50, juin 2013.

reposant sur des principes d'égalité, de respect de l'histoire de chacun. «L'interculturel n'est pas un luxe d'intellectuel, c'est une nécessité pour échapper à la violence et à l'enfermement communautaire» (Le Clézio 2010). L'interculturel est donc lui-même un concept dynamique à revisiter, distinct du monoculturel et du multiculturel, selon la typologie établie par Issa Asgarally et non restreinte au sens de sa première utilisation en France en 1975, lié à l'éducation interculturelle en contexte d'immigration.

Lors d'entretiens, JMG Le Clézio affirme nettement son engagement pour l'interculturel : «*Toutes les cultures doivent communiquer entre elles, il ne doit pas y avoir de culture dominante. Il y a beaucoup de cultures dans le monde qui sont réduites au silence. Je suis un peu un militant de l'interculturel*». ³Dans une allocution intitulée «l'interculturel, seul recours», il articule les contextes historiques et l'impérieuse nécessité de la «multiplicité des modèles»:

La grande boucherie de 39 – 45 aura eu pour conséquence l'accélération du mouvement de décolonisation qui a abouti à l'indépendance de la plupart des pays soumis à l'impérialisme des cinq grandes puissances, l'Angleterre, la France, l'Allemagne, l'Italie et le Japon. Cette indépendance conquise de haute lutte a permis l'entrée des cultures autrefois minoritaires dans le concert international. Des voix nouvelles, des chants nouveaux ont pu se faire entendre. Mais l'essentiel reste à faire.[...] Certains peuples ont avancé plus vite que d'autres dans cette pratique. Si l'on devait, en s'inspirant d'Amartya Sen, établir un tableau du développement selon l'interculturel, en tête figureraient les pays d'Amérique latine tels que la Bolivie et l'Équateur, d'Afrique tels que le Ghana et le Nigéria, et bien sûr les terres créolophones, Antilles, Guyane, Mascareignes... À l'autre bout de la liste figureraient les anciennes nations coloniales, et les États-Unis d'Amérique, qui peinent à accéder au pluriculturel – et pour lesquels l'intégration des minorités passe obligatoirement par la perte de leur langue et de leur identité. (Le Clézio 2009 b).

Une société monoculturelle est en soi un modèle de domination qui vise à gommer les diversités de régions, d'immigrations. Cette approche est déjà biaisée par l'attention portée à la différence, par une homogénéisation par socle commun, par unité et par le défaut du «primordialisme» ainsi nommé par ArjunAppadurai dans son livre *Modernityatlarge*(références bibliographiques). L'idée qu'une culture

³ Jean-Marie Le Clézio, conférence de presse le samedi 6 décembre 2008 à Stockholm, où son prix Nobel lui fut décerné le mercredi suivant.

serait faite de traits essentialistes de départ et pérennes qui constitueraient une culture «pure» fige ce qui ne l'est pas.

Une société multiculturelle, quant à elle, est une juxtaposition, un patchwork sans interactions. La ghettoïsation est parfois l'inscription spatiale de cette étanchéité. Nous pourrions parler de mosaïque, qui était au XVIII un terme péjoratif comme nous le rappelle Lucien Dallenbäch (références bibliographiques). Mais le mot mosaïque a subi une mutation positive jusqu'à devenir une sorte de «tarte à la crème»: mosaïque d'attitudes, de religions, de langues et de tradition⁴. Les limites de la mosaïque sont l'addition de différences, la spatialisation des ghettos, le tout relativisme culturel... mais aussi le repli (intégrisme, régionalisme, ethnisme, communautarisme, qui vont nous faire nos distances avec les *ismes*), voire la violence symbolique autour d'un groupe bouc émissaire.

Une société interculturelle privilégie les interactions pacifiques en évitant les écueils de l'accentuation sur des différences (stéréotypies). L'interculturel est métaphorisable comme manteau d'Arlequin dynamique, selon les propos de Gilles Deleuze, Michel Serres et Issa Asgarally qui pense la «diversité dans l'unité». Créolisation, «baroque culturel» (Abdallah Preteille 1996) ou encore esthétique de l'hybridation en sont quelques expressions. Pour qu'il y ait fécondité interculturelle il faut un pluriel. «L'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence» écrit Amin Maalouf (références bibliographiques). Nous débarrassant du terme identité, nous dirons: «Chacun de nous n'est pas un» comme l'écrit Proust dans *La Fugitive*. Le *et* pourrait s'ouvrir à l'infini, promesse d'illimité des temps actuels, forfait illimité d'accès à mes multiples facettes. Sans aucun doute la peur de l'autre peut recouvrir une peur de se sentir morcelé, mais chacun a un potentiel de kaléidoscope. Le premier pas serait de reconnaître sa propre diversité pour reconnaître aussi celle de l'autre. «La vraie consistance d'un sujet est le dépassement à chaque instant de son identification repérable», écrit Jean-Luc Nancy (Nancy 2010: 6). Chacun n'est pas une addition de termes qui le définirait mais comme dans toute analyse systémique une totalité avec ses interactions internes, pour ne pas dire ses tensions internes. Cela ne veut pas dire qu'il faille ou soit facile d'appréhender l'être comme totalité, cela ne suffit pas, car le dynamisme interne fait bouger l'ensemble. Plus modestement, comprendre l'entre-deux c'est penser l'intersubjectivité dans la possibilité du trait d'union et de cet écart du trait d'union, dont Derrida a signalé le paradoxe d'être à la fois lien et

⁴ *Le Monde des livres*, 27 août 1999, p. 10. La «France mosaïque» fut une cible du front national.

séparation. Plus prosaïquement, ce serait cesser de vouloir définir, c'est dire délimiter, achever, au sens mortifère.

Lire pour comprendre la fécondité des entre-deux

Prenons l'exemple du *Chercheur d'or* de Jean-Marie Le Clézio que l'on peut lire au prisme de Robinson Crusoé ou du mythe des Argonautes. Le romancier forge un personnage à facettes qui double son identification au père par celle avec le légendaire corsaire qui fascinait ce même père. Un troisième modèle s'impose: celui mythologique de Jason très présent par l'intermédiaire du navire Argo, constamment nommé, dont Roland Barthes a rappelé que les Argonautes en remplacèrent les pièces une à une jusqu'à ce qu'il soit neuf, «sans avoir à en changer le nom ni la forme»⁵, ce qu'interroge Lucien Dällenbach comme suit : «n'est-on pas en train de découvrir la permanence d'une identité sous les mues et les passages?» (Lucien Dällenbach 2001). Nous dirions plutôt que l'identité n'est viable qu'à la condition de ses mues. La figure d'Argo annonce l'oscillation du personnage entre une identité rêvée figée (rien de moins qu'une légende) et une identité en mal de véritable mue. Elle métaphorise aussi ce qui fait, selon Jean-Luc Nancy, la différence entre un grand écrivain et un mauvais, en matière d'identité de ses personnages, le mauvais écrivain «a déjà devant lui, avant de commencer, des identités identifiées», tandis qu'avec le grand écrivain «on ne peut jamais prétendre avoir découvert l'identité dernière de ses personnages. Pensez à James, à Proust, à Faulkner» (Nancy 2010: 38). J'ajoute à Le Clézio, auteur de «À peu près apologue» dans *Histoire du pied et autres fantaisies* qui préfère l'écrivain chasseur à celui qui a un plan tout tracé. Bref, on ne pense plus en deux dimensions mais en trois dimensions. Ce sont des humains à facettes, et non des points, ni même plus seulement des traits (Nancy 2010: 43) phrase (Nous.....) ou ligne (Deleuze.....). Gilles Deleuze imaginait déjà penser l'entre-lignes. Jean-Luc Nancy évoque le point de fuite, «les horizons de dispersion et de rassemblements infinis». Dans cette perspective, un colloque qui s'est tenu à Grenade interrogeait précisément les *Horizons lecléziens*.

De fait, nous ne qualifions pas les textes de cet écrivain de «littérature engagée» mais de littérature engageante, du côté de la réception. Ce que JMG Le Clézio annonçait dès la préface du *Procès-verbal*. Ni roman à thèses, ni identités porte-drapeaux, mais exploration

⁵ Roland Barthes par Roland Barthes, Seuil, 1975, p. 50. Qui cite *Réfutation d'Helvétius* de Diderot: «Tout s'est fait en nous parce que nous sommes nous, toujours nous, et pas une minute les mêmes».

«d'énormes espaces vierges à prospector, d'immenses régions gelées s'étendant entre auteur et lecteur»⁶.

Dans un second temps, toujours dans *Le Chercheur d'or*, JMG Le Clézio va travailler le stéréotype au lieu de l'éluder: le stéréotype confère au sujet une fixité sémantique qui le chosifie, l'assimile à une identité bloquée. Pour *Le Chercheur d'or*, JMG Le Clézio opère en partant du stéréotype, celui de la métisse Nada the Lilly, personnage d'illustrés lus par Alexis enfant. Lorsque ce dernier, une fois adulte, rencontre Ouma, dont la peau cuivrée rappelle le métissage, comment peut-il échapper au stéréotype qui la rend exotique ? En lui rendant toute la mobilité de son identité dynamique de plusieurs façons: il lui fait prendre en charge le récit de sa propre histoire familiale et Alexis en est l'auditeur. À cette restitution de la parole s'ajoutent une souplesse du personnage féminin prête à initier Alexis et une mobilité toute physique, qui lui permet d'apparaître puis de disparaître. Le stéréotype, dans son ambivalence d'objet de connaissance et de méconnaissance, ne fonctionne plus alors comme le fétiche, tel Nada, répété pour en assurer la pérennité (HomiBhabba 1994: 66). La lecture des illustrés mise en abyme met donc le personnage d'Ouma en perspective.

Le Chercheur d'or est sans doute le roman de l'égaré plus qu'il ne le semble: Alexis, en «mal de traces», enfermé dans la répétition, dans les va et vient, manque l'extériorité, et au final manque Ouma.

L'interculturalité suppose une porosité, une interaction que peut figurer le mariage métisse mais dans les récits de JMG Le Clézio les couples métis ne sont pas pour autant idéalisés, ils sont la plupart du temps objets de discrimination ou voués à la séparation ou unis dans la marge, tel le couple formé par Suryavati et Léon, dans un autre roman de JMG Le Clézio intitulé *La Quarantaine*.

Les récits n'idéalisent pas la vie psychique à l'entre-deux. Au niveau individuel, les récits sont agis de la déchirure en soi d'être au point de conflit des entre-deux, entre dominant et dominé. L'enfant d'*Onistha* voit son père se réfugier dans le rêve et la légende de Méroé et sa mère désapprouver les colons. AnnieErnaux s'est posé clairement la question de sa place entre culture populaire et culture scolaire, institutionnelle. JMG Le Clézio s'est senti schizophrène dans une société d'hyperconsommation technologique.

Un rapide parcours des déclarations de l'écrivain⁷ met vite en avant sa reconnaissance d'un divers, d'où sa célébration de «*la pluralité culturelle de Maurice. Pluralité des langues [...]. Maurice est sans doute*

⁶ Préface, *Le Procès-verbal*, Gallimard, 1963. p. 11.

⁷ Avant-propos au livre d'Issa Asgarally, 2005.

l'un des pays au monde où l'on parle et écrit le plus de langues. Pluralité des cultures ensuite. À Maurice cohabitent les cultures fondées sur les trois grands livres, la Bible, les Évangiles et le Coran ; mais aussi sur les Védas, le Mahabharata, les enseignements de Confucius et le Tiroukoural tamoul. Cette richesse est unique au monde. Elle est le vrai trésor de Maurice.» (Asgarally 2005). L'interreligieux est à cet égard tout à fait perceptible lorsque Suryavati explique à Léon la pratique rituelle des doms: «*Je pouvais considérer les goûts de A., étranger, comme des différences culturelles avant tout, alors que chez un Français ces mêmes goûts me seraient apparus comme des différences sociales».* (Ernaux 1994b: 33).

Cette citation que j'extrahis de *Passion simple* d'Annie Ernaux montre, entre autres, qu'on pense à partir de son cadre de références. Et que celui-ci a plusieurs filtres qu'on mobilise ou non. L'étape liminaire est donc la conscientisation de ces processus. La théorie de l'interculturel abonde donc en analyse de stéréotypie et de clichés, de formes exotiques. On constate que la focale est alors axée sur le principe de fossilisation, sur le fantasme.

Au contraire, rencontrer l'autre, le rencontrer vraiment suppose d'accepter le risque d'un bougé, que l'autre parce qu'il est autre (et pas *étranger* plus qu'*homme*, mais simplement autre) puisse me dérouter, m'enrichir. Rencontrer en prenant en compte la singularité de l'autre prend du temps. La rencontre avec l'autre est en réalité un risque de morcellement, nous dit la psychanalyse. A un niveau archaïque, la peur de l'hétérogène rejoindrait une peur de division. Mais ne sommes-nous pas par nature des êtres blessés, divisés, séparés, qui au lieu de chercher une unité factice devrions vivre aussi notre diffraction, en être à la fois unis et divers.

«Le transfuge de classe, comme l'émigré, est en position d'observateur et d'ethnologue involontaire, dans la mesure où il est éloigné à la fois de son milieu d'origine et de son milieu d'accueil» (Ernaux 1994a), dit encore Annie Ernaux que nous convoquons précisément parce qu'elle n'est pas étiquetée écrivain des questions interculturelles. Ce qu'elle donne comme clef de la conscientisation est la distance, elle le dit bien de deux milieux. Comme l'a finement mis en valeur un colloque à Arras en 2004, Annie Ernaux est un écrivain des entre-deux. On parlera alors plus volontiers de «métis social»⁸ plus que transfuge qui suppose uniquement le passage de l'un vers l'autre.

⁸ C. Grignon, Préface à R.Hoggart, autobiographie d'un intellectuel issu des classes populaires anglaises, Gallimard, 1991, p. 8.

«J'avais le privilège de vivre depuis le début, constamment, en toute conscience, ce qu'on finit toujours par découvrir dans la stupeur et le désarroi: l'homme qu'on aime est un étranger» (Ernaux 1994 b: 36) et à la dernière page: «grâce à lui, je me suis approchée de la limite qui me sépare de l'autre, au point d'imaginer parfois la franchir» (Ernaux 1994b: 76), «A son insu, il m'a reliée davantage au monde». En dépit des construits culturels, et non parce qu'il est à ses yeux plus russe que bourgeois ou marqué socialement, elle le rencontre parce qu'elle prend le risque de l'intimité.

L'interculturel est donc une question de rencontre, et comme l'écrit Issa Asgarally ce ne sont pas des cultures qui se rencontrent mais des personnes. Les recherches interculturelles, notamment celles de Martine Abdallah-Preteille, analysent les processus des rencontres et les liens qui existent entre leurs conditions et implications psychiques, historiques, linguistiques, politiques, culturelles et économiques.

Le mot culture, en tant que construction, n'est pas à prendre comme une réalité mais comme un concept (Abdallah-Preteille 1999: 8)⁹. L'identité, pas plus que la culture, n'est un donné mais s'actualise, s'éprouve dans une situation. C'est pour cela qu'au mot culture beaucoup préfèrent le mot culturel, qui désigne davantage le processus (Appadurai 1996). Chacun n'est pas un simple produit mais un acteur de ses appartenances. Certains traits culturels sont donc appelés et mis en scènes dans des interactions précises (Abdallah-Preteille). Un romancier n'analyse pas «les cultures» mais met en situation des personnages aux usages de leur culture dans un contexte précis.

Le Clézio, Ernaux contre les écrits qui nuisent à la construction de l'interculturel

L'essai *Eloge littéraire d'Anders Breivik* de Richard Millet paru en France fin août 2012 est un de ces livres glaçants, d'où la polémique autour de cet ouvrage dans lequel l'écrivain qualifie de «perfection formelle» le geste d'Anders Breivik qui a assassiné soixante-dix-sept personnes en Norvège, le 22 juillet 2011. Aucune ligne du livre ne mentionne la dignité des familles des victimes. Certains méandres de la phrase ont des relents xénophobes, qui mettent en cause de l'immigration extra-européenne.

⁹ «Aucun individu n'est familier avec le tout de la culture à laquelle il appartient ou se réfère. L'approche analytique et normative qui conduit à traiter les cultures comme si elles étaient des réalités est donc caduque. Le terme de culture doit être pris comme un simple concept opératoire » et de se référer à Claude Lévi-Strauss, *L'Identité* (séminaire dirigé par), Paris, Grasset, 1977.

Après plusieurs articles d'écrivains exprimant leur dégoût devant un livre «répugnant», que ce soit JMG Le Clézio (*Nouvel Observateur*) ou Annie Ernaux (*Le Monde*), Richard Millet sera invité à démissionner du comité de lecture de Gallimard. Si Richard Millet met l'adjectif «littéraire» au titre, c'est pour avancer «masqué», pour légitimer sa prose au prétexte d'une affinité singulière entre le mal et la littérature. L'identité, la pureté seraient mortes selon Millet or la pureté n'a jamais existé: ni celle des peuples (ce que rappelle Le Clézio en précisant que nous sommes une seule et même race d'*homo sapiens*), ni celle de la langue (comme le rappelle Annie Ernaux). Fabrice Thumerel a fait ce chemin de revenir sur les ouvrages publiés de 2008 à 2011 par cet écrivain et cite le fantasme dans *La Confession négative* (Folio 2010: 294) d'une «Europe blanche et chrétienne» menacée. Il le distingue fondamentalement d'un Bataille et d'écrire ceci: «*en régime bataillien et blanchotien du reste, il n'est d'être et d'écriture possibles que sous tensions*» (Thumerel 2012). Voilà le ferment d'une écriture, son jeu d'entre-deux, non pas comme d'être hésitant entre deux chaises, mais tendu entre des paradoxes, des tensions, des *inconciliés*. C'est dans cet écartement qu'il y a de l'inter, de l'entre soi, de l'entre-deux, qui ne peut se confondre avec une vision bipolaire, avec un manichéisme populiste, sans commune mesure avec le Mal chez Bataille. Et si la littérature nous touche c'est quand elle ne simplifie pas. Elle ne se donne pas comme un manuel, mais comme le lieu de nos imaginaires contradictoires. Une littérature interculturelle si cette expression pouvait être vivifiée serait écrite au creuset de tensions fécondes. Loin d'un livre unipolaire ou bipolaire.

Pour conclure

JMG Le Clézio est un écrivain de l'incertitude dans ce sens où rien n'est figé, tout est en devenir, car le risque de la fixation est la perte de la relation. Le "vivre ensemble" en fait sourire plus d'un qui le perçoit comme une utopie bien pensante, or il n'y a pas idéalisation du *double bind* éprouvé par la personne (Ernaux, Le Clézio) dans la difficulté d'hériter et de se construire avec/entre deux cultures, dont l'une domine. Dans *L'Africain* et *Onitsha* la culture coloniale, dans *La Place* la culture scolaire. Pour se rencontrer, sans être naïf, il faudrait construire l'égalité entre cultures. Cela passe par la reconnaissance de toutes et non par un fantasme de «tous mains dans la main». Et cette égalité ne va pas de soi, elle doit être œuvrée. L'écrivain va donc faire entendre la voix des dominés qu'on oublie, des minorités invisibles. La littérature participe alors pleinement d'une «éducation à l'altérité» selon le mot de Martine Abdallah-Preteille (1997). Sartre, en 1948, n'écrit-il pas (toujours dans

Qu'est-ce que la littérature?) la nécessité que l'ouvrage «si méchante et désespérée que soit l'humanité ait un air de générosité»?

LITTERATURE

- Abdallah-Pretceille 1996:** Abdallah-Pretceille, Martine et Louis Porcher, Chapitre III, L'expérience de l'altérité et de la diversité culturelle dans les rapports à la littérature, pp. 137 – 164 // *Éducation et communication interculturelle*, PUF, 1996.
- Abdallah-Pretceille 1997:** Abdallah-Pretceille, Martine. Pour une éducation à l'altérité. // *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 23, n 1, 1997, p. 123 – 132.
- ArjunAppadurai 1996:** Appadurai, Arjun. *Modernity at large Cultural dimensions of Globalization*, 1996.
- Asgarally 2005:** Asgarally, Issa. *L'interculturel ou la guerre*, Maurice, Port-Louis, 2005.
- Dällenbach 2001:** Dällenbach, Lucien. *Mosaïques*, Paris: Seuil, 2001.
- Ernaux 1994a:** Ernaux, Annie. Une romancière dans le RER, Entretien (avec A. Clavel) // *L'événement du jeudi*, 29 avril 1994, p. 108 – 109.
- Ernaux 1994b:** Ernaux, Annie. *Passion simple*, Paris: Gallimard, 1994.
- Le Clézio 1985:** JMG Le Clézio. *Le Chercheur d'or*. Paris: Gallimard, 1985.
- Le Clézio 2009a:** JMG Le Clézio, Literature is essential because you create interculturality through imagination, Entretien, «The world has no center» // *New Perspectives Quarterly*, 26.3, Summer 2009, pp. 78 – 81.
- Le Clézio 2009b:** J. M. G. Le Clézio, Texte écrit à Séoul le 6 mai 2009 lu le mardi 26 mai en ouverture du colloque *L'Intégration/exclusion des minorités à la lumière de l'interculturalité*, Saint Denis 26 – 27 mai 2009.
- Le Clézio 2010:** JMG Le Clézio. *Le Mondes des livres*, le 8 juillet 2010.
- Maalouf 1998:** Maalouf, Amin. *Les Identités meurtrières*, Le livre de poche, 1998.
- Nancy 2010:** Nancy, Jean-Luc. *Identités*, Fragments, franchises, Galilée, 2010.
- Nancy 2011:** Nancy, Jean-Luc. *Partir – Le départ*, Bayard, 2011.
- Thumerel 2012:** Thumerel, Fabrice. L'imposture Millet. 22 septembre 2012, En ligne <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/?p=4906>, consulté le 26 septembre 2012.

IDENTITÉ ET MARGINALITÉ DANS LE ROMAN *MON NOM* D'EUGÈNE

Maya Timénova
Université de Plovdiv „Paisiy Hilendarski“

IDENTITY AND MARGINALITY IN *MON NOM* BY EUGÈNE

Maya Timenova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The novel *My Name* is an egotistical work. The metaphor of the mirror is symbolic in the quest of the self. Desillusioned and lucid about his its marginality, the author–narrator scrutinizes his past. He is writing secretly, “compressing” the time and using his thousand words of French vocabulary. The most expressive figure in the novel is the *silence* or *lack of words*. In conclusion, Eugène makes us think that men do not have to become dictionaries, or polyglots, leading the dialogue.

Key words: Identity, marginality, hybridization, time, crime, mémoire, language, silence

Au cours de nos présentes recherches, nous nous proposons d'étudier les rapports au niveau du paradigme identité/marginalité dans l'oeuvre *Mon nom* d'Eugène.

Cet écrivain suisse romand d'origine roumaine, concentre en soi les caractéristiques de l'identité métissée. Il est le fils d'immigrants politiques qui fuient la dictature communiste, mais il est formé dans un pays de l'Europe de l'ouest. Cette rencontre de l'inné et de l'acquis bâtit son moi à la sensibilité complexe et marginale où se rencontrent les deux parties de notre vieux continent. Le narrateur-personnage de son roman égotiste *Mon nom*, porte en soi le sentiment d'un crime indéfinissable. C'est un informaticien déjà âgé et aux jambes malades qui a pourtant „encore quelques vellétés à être un homme normal” et scrute son passé avec un vocabulaire de mille mots français (Eugène 1998: 9). En réalité, ce personnage implique le moi de l'écrivain lui-même, comme celui de son père. Le roman peint le réfugié, vivant dans l'**exil intérieur** et faisant l'objet des recherches de différents historiens de la littérature:

„[...] De façon générale, ces différentes figures d'exil et de déracinement, dans leur éclectisme, mettent en exergue la fonction de l'écriture comme recherche critique et exacerbée d'identification par rapport à des origines insatisfaisantes, troublées, que cette quête aboutisse ou reste en suspens» (Francillon 1999: 319).

Dans l'avant-propos du roman, Jérôme Meizoz définit *Mon nom* de «journal aux allures de lettre» ce qui explique le rôle du lecteur en tant que «psychiatre-traducteur-commissaire» (Eugène 1998: III).

Multiplés sont les questionnements que cette œuvre suscite. Quel est le rapport entre les caractéristiques de la langue et le phénomène de la marginalité des hommes? Dans quelle mesure, les langues apportent-elles au rapprochement de ces derniers? Comment se reflète la diversité des êtres humains dans les langues? Quel est l'impact de la langue française sur l'écrivain-narrateur-personnage de *Mon nom*?

L'impuissance de la langue

Le vocabulaire de «mille mots français» est une figure choisie par Eugène dans le but de connaître les possibilités d'un nombre limité de mots au niveau de la redécouverte de son passé ou de la peinture de son moi. L'écrivain avoue avoir usé un «subterfuge». En réalité, «étant de langue maternelle roumaine, mais vivant dans un pays francophone, il lui reste «quelques mots roumainsen tête», «environ mille, et il écrit son œuvre en roumain:

«*Une langue faite de plus de vide que de plein*» (Eugène 1998: 10).

Par cette écriture, il a voulu se «démunir» et «comprendre de l'intérieur les affres»de son personnage (ibidem: 10) ou de son moi, comme nous le suggère l'œuvre elle-même. L'autotraduction du roman fait aussi partie de la reconstruction de son passé. D'autre part, cette autotraduction, c'est l'exemple de l'heureux métissage des deux langues au niveau de ce livre «bien noir»sil'humour de son pays de naissance n'y avait pas trouvé sa place «comme par enchantement» (ibidem: 10).

Et, en ouvrant une parenthèse, nous voudrions rappeler que l'œuvre autotraduite est une nouvelle œuvre, telle un homme qui revient d'un voyage de pèlerinage. En l'occurrence, l'autotraduction du texte du roumain en français, c'est le retour d'Eugène de son voyage dans le passé.

Le caractère ouvert de la langue

À l'inverse, sur un deuxième plan, ce vocabulaire français restreint du personnage, évoque l'idée du caractère ouvert de la langue, toujours en évolution, et de l'impossibilité de la connaître dans sa plénitude, tout comme il nous est impossible de nous connaître nous-mêmes. Ce vocabulaire de mille mots français pourrait être aussi le moyen de

démontrer l'inutilité du superflu dans notre vie, ou l'aspiration à une langue parfaite.

Et, pour revenir à nos jugements précédents, **la métaphore du rétroviseur** est à mettre en relief. Le présent étant éphémère, et le futur imprévisible, c'est notre passé qui nous révélerait la vérité sur notre moi.

«*J'ai remarqué qu'en français «mon nom» est le même mot qui se regarde dans le rétroviseur. Je suis «mon nom»*»(ibidem: 12 – 13).

Son «nom» dans le rétroviseur focalise son expérience, autant extérieure qu'intérieure. Il mène l'enquête sur soi-même secrètement, dans sa Peugeot, et écrit «par compression du temps» en roulant à cent-vingt à l'heure sur le chemin vers sa maison. Il a le temps d'entreprendre cette quête du moi à travers son passé grâce à la rupture du quotidien et à cette «compression du temps». Le temps rattrapé n'appartient qu'à lui, et le transforme en un être différent des autres, marginal et déjà conscient de l'aliénation irrémédiable des hommes. C'est après cet instant de temps rattrapé qu'il rentrerait à la maison «pour être normal». (ibidem: 13).

Les mots *absents* ou *le vide* de mots, viennent jalonner le texte. Ils s'associent à l'état psychologique du narrateur-personnage, qui éprouve un «sentiment d'horreur caché en lui» puisqu'il sent avoir été «acteur» ou «témoin» d'un «drame».

Le premier mot absent de son vocabulaire, ainsi que sa définition, le «mot quand vous êtes sur une montagne et que vous regardez en bas» (ibidem: 17), évoque déjà le vertige que nous éprouvons en s'aventurant sur la voie de notre expérience intérieure, incontestablement liée à notre passé, à notre agir parfois inexplicable. Le mystérieux sentiment de culpabilité que le personnage éprouve en est l'une des preuves. Et, c'est toujours ce même sentiment qui appelle le second vide de mots, «le mot quand la police trouve quelque chose sur le lieu du crime qui accuse quelqu'un» dont la répétition est significative (Eugène 1998: 19, 24, 53, 61, 80). Il souligne le sentiment de persécution chez le personnage, par suite d'un crime mystérieux qu'il a probablement commis mais qui n'a pas de contours précis. Et, tout logiquement, le troisième vide de mots évoque l'image de la prison ou du cachot – «le mot où on est enfermé en prison» (ibidem: 40). Le quatrième *vide de mots* est lié aux saisons et, plus précisément à l'automne, «mot entre l'été et l'hiver» et se rapporte aux conditions météorologiques en automne qui l'empêchent de rouler vite pour compresser le temps et le prive ainsi de la possibilité d'écrire (ibidem: 45). Le cinquième *vide de mots* (à la place du mot interrogatoire, «le mot quand un commissaire pose un millier de questions à un suspect», évoque de nouveau le paradigme crime mystérieux/châtiment attendu (ibidem: 73).

Dans le contexte de ses jugements sur le suicide, c'est le sixième *vide de mots* *mots*, ou le mot 'désavantage' qui est absent:

«*Si je me suicide, j'ai tous les avantages, sans aucun (mot contraire).*» (Eugène 1998: 96).

Ce *vide de mots* rajoute à l'humour noir qui marque le roman.

Quant au mot Dichio, il est présent sans que le narrateur-personnage puisse définir son sens, contrairement aux *vides de mots*. Il revient plusieurs fois dans sa vie mais il ne réussit pas à déchiffrer sa signification. Cette dernière est profondément ensevelie dans son subconscient et Dichio se manifeste uniquement quand il dort sous l'effet d'une importante quantité d'alcool. Dichio vient-il de sa petite enfance, dont ses parents ont emporté les secrets? Il avoue avoir été soûl ou «sans moi» (ibidem: 28), c'est-à-dire «sans mémoire» (ibidem: 35), toutes les trois fois que ce mot étrange est apparu: après avoir réussi son baccalauréat (Dichio sur une moitié de journal (ibidem: 25), après la mort de son père (il reçoit une lettre «composée d'un seul mot: Dichio» au milieu d'une feuille vide» (ibidem: 28 – 29), et durant ses vacances sur un camping avec sa femme («Dichio» écrit sur la semelle de ma chaussure gauche» (ibidem: 33). Toutes ces trois circonstances font irruption dans son quotidien. Ce mot mystérieux est-il le nom d'une fille ou d'une ville? Ou un mot d'adulte traduit par lui-même «dans la langue des bébés»? N'est-il pas le cridu frère qu'il s' imagine avoir tué? (ibidem: 31).

En tout état de cause, pendant que son sentiment de culpabilité et d'horreur persiste, Eugène rêve d'une langue «condensée», «entière» – la langue «Dichio»:

«*C'est comme une illumination. Je veux réussir à penser en «Dichio». Puis revenir à moi et traduire en français tout ce que j'aurai vu et entendu.*» (ibidem: 50).

En réalité, ayant écrit son roman tout d'abord en roumain, Eugène a pensé en *Dichio* puisque cette langue qui le hante, vient du fin fond de sa mémoire.

Les figures de la marginalité s'accumulent: s'écarter du chemin du quotidien pour écrire, rêver d'une langue «condensée», sortir de la réalité en buvant du «Bordeaux» pour tuer «sa conscience d'étranger», vouloir aller «de l'autre côté» de lui-même.(ibidem: 49–51). L'écrivain déclare qu'il préfère être un criminel «visible et tangible» et non pas «un petit monstre du quotidien» (ibidem: 37). D'ailleurs, il est déjà un être 'hors du commun' dans sa folie de compresser le temps et de fuir le quotidien. Ses efforts pour se retrouver et se comprendre en extériorisant son passé, sont bouleversants:

«*La voiture dispose de trois mots pour aller dans le monde; l'ordinateur seulement deux et mes crimes, un seul mot: Dichio.*» (ibidem: 50).

À la limite, «Dichio», c'est l'«île indicible» (ibidem: 54) où sa conscience «ne peut accoster» (ibidem: 53).Aux mots absents se rajoutent

les dictionnaires encombrés de définitions et la «Grammaire française», ainsi que le «Larousse de la conjugaison» où l'on trouve «le passé simple, guère plus utilisé de nos jours que dans la littérature» (ibidem: 65).

Entre autres, Eugène s'attarde sur le mot «abandonnique» qu'il retrouve dans le «Petit Robert». La définition de ce mot suggère l'état psychologique de l'écrivain-narrateur-personnage. (ibidem: 66).

D'ailleurs, deux mots «résument» son combat et «illuminent» son «île»: «abcès», qui au sens figuré veut dire *extirper un mal* est exactement suivi de «abdicataire», qui veut dire *qui a abdiqué.*»

Va-t-il *extirper* son mal ou *abdiquer* en abandonnant le chemin vers soi-même et l'autre? Cet *autre* n'est-il pas aussi indifférent à son égard que le dictionnaire où les définitions ne sont «presque jamais complètement» sur son «île»? À la limite, Eugène ne fait-il pas une allusion au caractère inachevé de l'homme, condamné à la quête éternelle de son moi?

Les métaphores

La mise en relief du mot «abandonnique» nous prépare déjà au sentiment d'abandon et de dépaysement chez l'écrivain. Ce sentiment persiste, quoique les causes en soient refoulées dans sa mémoire d'enfant. Les mots du dictionnaire sont comme des «ponts qui se perdent dans l'océan». D'une part, cette métaphore exprime l'impuissance de la langue, et sur un deuxième plan, la marginalité de l'écrivain dans ce monde – océan où l'effort de communiquer est voué à l'échec.

Malgré ce pessimisme fondamental, toute l'œuvre est transpercée par les mots «peut-être» et «même si», polyvalents eux-aussi, puisqu'emplis d'espoir et de doute à la fois. Ils traduisent l'esprit de l'écrivain et de l'intellectuel à la recherche de la vérité:

«Je suis une île. Je peux jeter aussi loin que je voudrais les mots «peut-être» et «même si», ils reviendront le deuxième jour sur mon rivage.» (ibidem: 75).

La métaphore de l'«île» évoque de nouveau l'heureuse marginalité de l'écrivain qui est à la base de sa créativité. L'île, c'est un espace à l'écart des autres, un lopin de terre détaché du continent et à la merci des vagues immenses de l'océan, de ses flux et reflux horribles. Pourtant, l'île, c'est aussi un espace de terre autonome et libre qui a 'choisi' d'exister à l'écart.

Au niveau des métaphores, le «crachat dans la neige» est celle qui correspond le plus au double visage de notre existence:

«La pelote a mangé mon crachat [...]. [...] j'ai touché doucement l'homme de neige. En lui, [...] il y avait mon crachat. [...] Le mal et le bien étaient à l'intérieur.» (ibidem: 47).

Le souvenir de la leçon du père, la sagesse de ce dernier et les

raisonnements de l'écrivain, tout mène à l'idée d'accepter la diversité de la vie dans son ambivalence, c'est-à-dire la vie telle qu'elle est. Il faudrait apprécier les moments de bonheur tout en étant conscients de la complexité de notre existence.

Eugène avoue au lecteur que sa vie est un «mystère de psychiatre-traducteur-commissaire». (ibidem: 32–33). Pourtant, ce jugement subit une évolution dans le roman. Plus tard, il ne s'adressera qu'au lecteur et ne se retrouvera que quand il aura réussi à repérer ce lecteur: «*Je me matérialiserai en même temps que mon lecteur.*» (ibidem: 61).

L'unique chose sûre à propos du lecteur, c'est qu'il «pense en français». À la limite, il se rend compte que ce n'est que quand il se distancierait de lui-même qu'il pourrait commencer à se redécouvrir:

«*Je dois devenir un étranger pour ma propre tête, pour pouvoir commencer mon enquête.*» (ibidem: 62).

En effet, il devient étranger à lui-même au niveau de l'expérience individuelle.

D'autre part, c'est l'écart du quotidien, qui le rapproche paradoxalement de l'autre, de son collègue qui lui a offert un livre «en français», ainsi que de son propre moi. (ibidem: 62). Cela nous fait repenser à l'aliénation et au rythmé de vie frénétique de notre époque où les technologies miraculeuses compressent le temps. Néanmoins, ces dernières n'arriveraient jamais à suppléer l'authenticité du contact direct.

Pour revenir aux métaphores dans le roman, nous voudrions souligner qu'elles sont générées par les associations les plus diverses du narrateur-personnage. Sa solitude existentielle le contraint à se tourner vers l'autre. Il éprouve un besoin d'aide dont il ne peut préciser la nature. Tout en s'adressant toujours au «psychiatre-traducteur-commissaire», il change d'«optique».

«*[...] je ne peux pas me dire. L'idée est donc de vous dire.*» (ibidem: 55).

L'autre pourrait révéler la vérité sur lui-même et apaiser sa panique.

L'empreinte digitale s'avère la métaphore du caractère unique de tout individu. C'est une «carte géographique» restant sous le doigt. (ibidem: 58).

L'autre-commissaire, ou «psychiatre-traducteur-commissaire» «renommé», a écrit un livre de méthode policière, «La solution regarde le problème dans un miroir», mais son nom «a replongé dans l'anonymat» (ibidem: 59). En l'occurrence, c'est le titre de l'ouvrage lui-même, qui implique la métaphore du miroir.

La nécessité de se rapprocher de l'autre subit une gradation pour nous conduire à la métaphore qui suit: «vous» ou l'autre, aurait porté des «chaussures françaises» «Made in France». (ibidem: 60).

Le «criminel» pourrait suivre les traces de ces chaussures et

parallèlement, «votre ligne de pensée pas à pas» sans «avoir besoin de savoir un seul mot de français ou d'anglais». (ibidem: 60).

Le métissage, effectué au niveau de la métaphore des chaussures «Made in France», est à la fois linguistique et psychologique. Le rapprochement des hommes pourrait être atteint sans maîtriser des langues étrangères, pas même celles qui se sont imposées dans le monde entier. D'autre part, elle nous suggère que les différentes langues pourraient 'cohabiter'. Nous pourrions être bilingues ou polyglotes pourvu que cela apporte à l'évolution des relations humaines.

Dans l'effort de retrouver l'origine de son sentiment de culpabilité et de sa peur, Eugène transmet les souvenirs réels de son père au narrateur-personnage de l'oeuvre. Le personnage s'identifie de plus en plus avec le père. Par le «je» de ce narrateur-personnage, c'est le père d'Eugène qui nous parle de son passé:

«Je demande l'asile politique en mille neuf cent soixante-quatre.»

«J'ai une terreur sans nom en moi.»

«Je conçois le plus grand ordinateur du pays de ma naissance.»

(ibid.: 63).

«La capitale de ma naissance est surnommée «le petit Paris.»

«Le russe est devenu obligatoire comme deuxième langue» (ibid.: 64).

Mais, à notre avis, le passé du père c'est aussi celui du fils. En effet, selon l'écrivain, la «sève humaine, c'est la mémoire», ce qui vient à l'appui de notre jugement.(ibid.: 82).

D'ailleurs, Eugène n'oublie pas de citer les paroles de son père concernant l'essence de toute chose au monde:

«Si tu veux connaître l'invisible, regarde le visible les yeux grands ouverts.»(ibid.: 76).

Ce jugement philosophique s'avère l'une des réponses des grands questionnements sur le sens de la vie, la vérité et les relations avec les autres. L'écrivain en est profondément marqué:

«Je vous ai toujours vu comme une abstraction. Mais vous êtes réel.» (ibidem: 75 – 76).

«Vous m'avez échappé dans les mots, mais ne m'échapperez pas dans le monde.» (ibidem: 76).

Effectivement, si la langue a été impuissante pour atteindre et comprendre l'autre, dans la vie vivante ce dernier laisserait des traces, *des pièces à conviction (vide de mot revenant plusieurs fois dans le texte)* qui prouveraient son existence.

Suit la métaphore de «l'arbre», cet arbre «plein de fleurs» où, peut-être, le regard de l'autre se pose en même temps que le vôtre.(ibidem: 76 – 77).

Cet espoir de coïncidence des regards, de contact avec l'autre,

exprimé à travers la métaphore de l'arbre, révèle de nouveau la solitude et la marginalité de l'écrivain:

«*Je regarde ce que vous regardez. [...] «Jumelles»; enfin un mot français qui décrit le monde correctement.»* (ibid.: 77).

La métaphore du «pétale» découvre la profondeur du sentiment de solitude chez le personnage et, parallèlement, son espoir de retrouver le chemin vers l'autre. Ce pétale n'a-t-il pas atteint cet inconnu de l'autre côté du champ vert? «Peut-être» qu'il est dans sa main, et qu'il l'a gardé «sur son cœur»? (ibid.: 78).

Dans la métaphore du «nuagecalme» exprime la nécessité d'amour et d'amitié que l'on pourrait retrouver dans les gestes les plus banaux du quotidien:

«*Peut-être que le café que vous n'avez pas fini ce matin s'est évaporé et qu'il fait partie de ce beau nuage?»* (ibid.: 78).

Effectivement, selon l'écrivain, ce nuage devrait être «fait par le mondequotidienoù nous vivons tous les deux». (ibidem: 79). La nécessité de la rencontre de l'autre se matérialise à travers les sens et la langue, dans l'évolution de la métaphore du nuage qui se transforme en pluie. C'est notamment à travers cette métaphore que l'auteur exprime ses sentiments particuliers pour la langue française:

«*Le français qui a envahi sa vie jusqu'à ses entrailles, son sang.»* (ibid.: 61).

«*Peut-être que ce nuage est fait avec vos milliers de mots français.»* (ibidem: 79).

«*Le ciel est noir. Lourd des milliers de conversations françaises de toute la ville.»*

«*[...]je vous boirai. Vos mots français sur ma langue d'étranger: je suis sûr que c'est plus qu'une métaphore.»* (ibid.: 80).

Entre autres, Eugène, lui-même, avoue qu'il ne voulait pas qu'on lui parle en roumain à la maison. Son rapport à la langue française, c'est tout d'abord celui de l'enfant des immigrants qui voudrait être égal aux autres, et plus tard celui de l'étranger déjà intégré. Pour lui, c'est une langue-refuge. Il la porte en soi tout comme les bribes de sa langue d'origine, le roumain. Son moi c'est le produit des cultures de ces deux langues. Sa psychologie en reste incontestablement marquée.

Il est conscient du caractère complexe de son identité. L'homme est-il instable comme les nuages, et «promené par le vent», «sans début précis» et «sans fin précise»? Quelle est le rôle de sa volonté? Ces questions existentielles sont foudroyantes et leurs affres tourmentent l'esprit de l'écrivain, comme du lecteur, quoique le «nuage» renferme un brin d'espoir. (ibid.: 81). Cet espoir est repris par l'auteur du roman plus tard. L'homme n'est-il pas plutôt «un arbre»? Dans l'arbre découpé, il y a

des traces, comme «les sillons de vieillesse» qui prouveraient qu'il a «un début, un milieu et une fin» (ibid.: 81). L'homme serait-il alors un être achevé, au moins dans l'instance de sa durée?

La métaphore de la couleur verte: l'infini de la langue et l'homme

Les nuances multiples du vert qui pourraient être discernées, font écho à l'expérience intérieure de l'homme, toujours en mouvement et définie par les événements et les circonstances:

«Vert froid, vert chaud, [...] vert effrayant, [...] , vert muet, vert inconnu immobile comme un criminel prêt à se rendre, vert inconnu.»
«Ensuite vert inconnu immobile comme un criminel qui se regarde dans un miroir et qui voit un lecteur français dans son dos [...] ramasser un pétale et le mettre près du cœur» (ibidem: 82 – 84).

C'est donc à travers ces nuances de la couleur verte que l'écrivain exprime la diminution progressive de la distance entre lui et l'autre. Le rapprochement à autrui, tant espéré dans la solitude du temps compressé, deviendrait-il réel?

Eugène essaie de voir derrière les mots, de *matérialiser* la langue pour atteindre son prochain. La langue est insondable et toujours en mouvement. Étant un «vide infini», elle contient de même des «pleins infinis». Le silence des paroles est empli des voix des autres. Le «téléscope de bouche» pourrait nous faire voir «des poussières de mots s'assembler en spirales pour former les langues»(ibid.: 84) Connaître l'autre nous aiderait peut-être à nous connaître nous-mêmes:

«*Je veux seulement savoir qui vous êtes, pour savoir qui je suis.*» (ibid.: 84).

D'autre part, il existe la profusion inutile des mots, ces mots «mystérieux qui ont effacé les traces de l'autre dans «l'herbe verte du champ» et il a perdu «toutes les batailles pour des mots». Les mots sont impuissants pour dessiner les contours de l'autre:

«– *J'ai perdu toutes les batailles pour des mots.*»

Pourtant, il trouverait «peut-être» l'herbe «écrasée» par le corps de l'autre, ou ce vide de mots correspondant aux «pièces à convictions» si nécessaires pour les investigations du «commissaire» de police? (ibid.: 85).

Il poursuit son enquête sans aucun «signe d'encouragement» laissé par l'autre. (ibid.: 89). À la limite, le nuage, l'arbre, l'herbe verte, pourraient créer cet espace où il trouverait «votre cœur», ou l'amitié et l'amour de l'autre lui ouvrirait la voie vers lui-même. (ibid.: 90).

Les paroles de Dieu focalisent le point culminant de son enquête sur soi:

«*Je suis celui qui est*» ou selon une autre traduction de la Bible: «*Je*

suis ce que je suis»» (ibid.: 91).

Ce rappel à la Bible résume ses jugements sur son identité, tout en n'omettant pas de souligner une fois de plus l'impuissance de la langue et l'imperfection de la traduction.

La Roumanie et l'identité d'Eugène

Le roumain et le français. En premier lieu, il est à rappeler qu'Eugène a rédigé son roman en roumain, en utilisant les mots qui lui étaient restés de son enfance. Est-ce une allusion à l'impuissance de la langue en général, ou à la profusion inutile des mots?

En tout état de cause, ces deux idées persistent dans le roman. Pourtant, c'est la seconde qui nous prépare pour les conclusions à la fin de cette œuvre où est cité le fameux passage du livre de Chesterton, traduit «en français» qui lui est offert par son collègue, et dont les mots pourraient suffire à l'expression des jugements et des sentiments d'Eugène:

«En tout cas, tous les mots qui sont ici se trouvent sur mon île de mille mots.» (ibidem: 108).

Nous en déduisons les raisonnements de l'écrivain: il suffirait d'apercevoir l'autre, et de lire le roman qu'il vous a offert avant de l'enfermer dans le tiroir de votre bureau. Par conséquent, le rapprochement entre les hommes ne nécessite pas la profusion de mots.

Toujours au niveau de l'aspiration à une langue parfaite, il reste volontairement marginal, au moins dans l'espace de sa pensée, d'autant plus qu'il existe des «langues françaises parallèles» (ibidem: 71).

Le proverbe sur la langue se rapportant à l'intégration impossible de la pensée, vient souligner les dimensions importantes de ce phénomène:

«Mais en fait, quel étranger peut penser dans la langue du pays où il a fui? Socialement, professionnellement, il peut être intégré. Mais comment intégrer la pensée? Un étranger qui intègre sa pensée se dissout comme du sel dans l'eau bouillante.» (ibidem: 71).

Probablement, continuer à penser dans sa langue maternelle, pour un immigrant, et en l'occurrence pour Eugène, c'est préserver l'autonomie de son moi.

Le rire d'Eugène. Dans l'esprit de son sens de l'humour autant noir que revitalisant, Eugène introduit des anecdotes roumaines:

«Le pessimiste: – Mon Dieu, pire cela ne peut pas être. Et l'optimiste lui répond: – Mais si, mais si.» (ibidem: 11)

«Qu'est-ce qu'un pessimiste? Un optimiste bien informé.» (ibidem: 42).

«L'avenir nous sourit comme une tête de cheval ...mort.» (ibidem: 99).

Il est à remarquer que ces anecdotes étaient aussi répandues en Bulgarie à l'époque totalitaire.

Eugène rit de son désespoir d'atteindre l'autre durant son enquête et

partant, sur son pessimisme fondamental de se retrouver. Le métissage au niveau du rire apparaît également dans la traduction de l'injure roumaine «Fous ta mère sur la glace.» Par association, Eugène transpose le sens de cette injure sur la langue et son impuissance de révéler les multiples couches du moi:

«Moi, je fous les mots sur la glace et je suis obligée de me taire» (ibidem: 46).

Nous voudrions souligner de nouveau que ses jugements sur les infirmités de la traduction font écho à ce pessimisme, étant profondément significatifs. Il vise probablement l'autotraduction de son roman *Mon nom*, mais réussit à donner une dimension universelle à son idée. Il en donne l'exemple avec les œuvres de Dostoïevski qui sont à retraduire en français, ou l'histoire du Chinois sur le prince aveugle «écrite il y a mille ans, traduite dans le vieil italien de Marco Polo». (ibidem: 98).

D'ailleurs, c'est l'histoire sur ce prince aveugle qui résume le pessimisme de l'écrivain sur l'agir et la liberté de l'individu, né dans les conditions de dictature politique, morale et psychologique.

Conclusion

À la limite, ce sont les paroles de Chesterton qui, selon Eugène, expriment le mieux l'aspiration éternelle de l'homme à une langue parfaite où pourraient se mirer les nuances multiples de son moi. (ibid.: 108). Nous pourrions y ajouter que, par contraste, le roman *Mon nom* s'avère un éloge de la langue et de sa fécondité. En effet, dans le silence de la marginalité se faufilent successivement les mots et les vides de mots qui créent la mosaïque des métaphores où l'écrivain-narrateur-personnage et le lecteur viennent se rencontrer pour découvrir les pièces à conviction de leur existence parallèle et partant, les fragments de leur identité.

LITTERATURÉ

Borges 1986: Borges. J. L. *Enquêtes*. Paris: Éditions Gallimard, 1986.

Eugène 2005: Eugène. *Mon nom*. Lausanne: Editions L'Aire bleue, 2005.

Francillon 1999: Francillon. R. *Histoire de la Littérature en Suisse Romande 4, La littérature romande aujourd'hui*. Lausanne: Editions Payot, 1999.

**LA PERCEPTION COMME NARRATION DANS
LA VOYEUSE INTERDITE DE NINA BOURAOUI**

*Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante
Université de Plovdiv „Paisii Hilendarski“*

**PERCEPTION AS NARRATION IN
LA VOYEUSE INTERDITE BY NINA BOURAOUI**

*Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante
Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

This text discusses the issue of the role of perception in the construction of the narrative and the narrative voice in the novel *La voyeuse interdite* by Nina Bouraoui. Perceptions, especially visual ones, are central to the text. They create a parallel narrative of the senses and become the most important means of the main character's getting to know the world and the other characters.

Key words: perception, visual perception, narration, sensitivity, insight

La Voyeuse interdite (1991) est le premier roman de l'écrivaine française d'origine algérienne Nina Bouraoui. Il s'inscrit dans les traditions de la littérature magrébine d'expression française de la dernière décennie du 20^e siècle qui cherche à mettre en lumière le rôle familial et social de la femme musulmane aussi bien que la quête de son identité. Depuis la parution de ce premier roman, la critique française continue à se demander si Nina Bouraoui est un écrivain „beur“ ou bien, elle ne s'inscrit pas tout à fait dans cette définition qui s'impose dans le monde littéraire français pendant les années 80, une „étiquette“ selon Michel Laronde (Laronde 1993: 5) pour désigner l'émergence d'un nouveau mode d'expression culturelle, propre aux descendants des immigrants d'Afrique du Nord.

Le roman *La voyeuse interdite* raconte l'histoire d'une jeune algérienne Fikria qui attend d'être mariée par ses parents, enfermée dans sa maison paternelle, sans aucun contact avec le monde externe. Cachée derrière sa fenêtre, elle devient voyeuse, la „voyeuse interdite“. Elle passe ses journées à regarder, à s'inventer des histoires et elle rêve beaucoup. Fikria vit dans un monde à elle, tandis que sa mère, suivant la tradition

musulmane, arrange le mariage de sa fille. Le texte présente le corps et le regard féminins dans une atmosphère silencieuse et étouffante, dans le monde clos des objets, des formes et des couleurs. C'est un cri désespéré d'une jeune fille qui ne peut pas décider elle-même son destin.

Dans cette communication nous allons étudier les perceptions, très abondantes dans le texte, et leur importance pour l'organisation de la narration.

Percevoir, c'est une capacité propre aux êtres vivants, ils voient, entendent, sentent, touchent. Selon les psychologues la perception c'est le rapport de l'homme au monde, elle assure son lien à l'environnement, c'est la fonction qui permet à l'organisme de recevoir et d'interpréter l'information de ce qui l'entoure à travers les sens. La perception place l'homme parmi les objets du monde externe. C'est aussi le premier processus cognitif, grâce auquel l'homme prend connaissance du réel.

Le roman *La Voyeuse interdite* est un texte où les perceptions occupent une place très importante. Le personnage principal, qui est aussi narrateur, est un être percevant, et c'est la perception qui, essentiellement, l'inscrit dans l'univers clos de la maison et assure son lien avec le monde. C'est aussi la source principale de ses connaissances. Fikria a un mode de penser plutôt perceptif que conceptuel. Privée de la possibilité d'exprimer ses désirs et ses opinions verbalement, elle plonge dans l'univers de ses sensations qui deviennent son intermédiaire dans sa relation avec le monde. Dans ce processus cognitif et associatif, les perceptions visuelles sont les plus riches et nuancées, sans négliger pourtant la perception auditive et tactile, qui assure l'orientation spatiale du personnage. Donc, en parlant du protagoniste, nous pouvons dire que la perception est son moyen principal de connaître le monde. Dans le cas de Fikria la perception concerne également le jugement et l'interprétation, donc il y a un mélange entre la sensation et la réflexion. Le texte est marqué par la présence d'un narrateur – focalisateur qui élabore son point de vue sur l'univers essentiellement grâce à la composante perceptive. L'expression verbale des perceptions nous a conduit à la tentative, qui sera l'objet de notre approche, de problématiser le lien entre la narration et la perception, deux concepts qui, à l'origine, viennent de domaines différents, et d'exprimer la thèse que dans le roman de N. Bouraoui la perception „construit” la narration.

Les sensations donnent accès à la connaissance du monde et des êtres, c'est une expérience immédiate parce que la sensation est liée à l'instant. Dans le texte le monde objectif est présenté à travers le regard de

Fikria. Par le regard elle connaît la rue, cela lui donne „la sève de l'aventure” (Bouraoui 1991: 9)¹ et nourrit son imagination :

„L'imagination part de presque rien, une fenêtre, un trolley, une petite fille et son curieux sourire, puis, là, s'étale devant moi un nouveau tapis d'histoires tissé de mots et de maux que je stoppe avec un nœud grossier : le lyrisme. Je ne suis pas dupe de ma vision des choses. A mon gré, elles se travestissent, s'arrachent à la banalité du vraiment vrai, elles se réclament, s'interchangent et, une fois le masque posé sur leur étrange figure immuable, elles se donnent en spectacle” (ibid.)

A travers „la vitre du réel” (10) la narratrice observe le monde externe :

„Ma rue est le support de l'aventure, la trame, l'obscur tableau où s'inscrit une prose indéchiffrable pour le badaud. Il faut prendre le temps d'observer, ne pas côtoyer sans voir, ne pas effleurer sans saisir, ne pas cueillir sans sentir, ne pas pleurer sans aimer ni haïr. L'important est l'histoire” (ibid.)

Il faut voir, effleurer, sentir... L'émotion, les sensations sont très importantes pour Fikria, elles font partie de „l'histoire” qu'elle se crée de l'extérieur. Elle fait corps avec la rue (comme les filles des maisons voisines d'ailleurs) à l'intermédiaire du regard :

„Un jeu d'ombres, de lumières et de nuances habiles entre le clair et l'obscur révèle la présence des jeunes filles avides d'événements, encadrées par leurs fenêtres, debout, droites et sérieuses derrière la popeline des rideaux clos” (11)

Le personnage principal vit à travers le regard, à travers ses „grands yeux indiscrets” : „...je suis l'œil indiscret caché derrière vos enceintes, vos portes, vos trous de serrure afin de dérober un fragment de Vie qui ne m'appartiendra jamais !” (16) Son regard devient pénétrant, il va au-delà de l'apparence immédiate :

„...vus de ma fenêtre, les fantômes borgnes paraissent asexués mais, si on les observe avec plus d'attention, on devine, se tortillant sous le

¹ Pour toutes les citations du roman : Bouraoui, Nina *La voyeuse interdite*, Gallimard, 1991 ; désormais nous ne marquerons que la numérotation des pages.

costume traditionnel, des formes trop grasses pour être masculines. Elles ricanent, jurent, injurient sous la petite vitrine béante, elles couvrent leur visage pour dissimuler la joie enfantine de se retrouver une fois plus là, à la même heure, autour de ce banc cassé” (18)

Dans la découverte du monde et des autres, tout obstacle doit être supprimé : „*Arrachons rideaux et voiles pour joindre nos corps !*”(14) Une partie spéciale du corps, les yeux apparaissent souvent dans le texte : „*Deux yeux. Deux yeux semblables à des bulles d’encre accrochées à un papier glacé occupent ma chambre.*”(90) et un peu plus loin : „*deux énormes yeux me lancent une flèche en plein cœur*”(102) Nina Bouraoui fait une sélection qui produit un morcellement du corps en donnant une importance capitale à l’instrument du regard : les yeux. D’une certaine façon cela explique le titre : cachée derrière les rideaux clos de sa chambre Fikria devient „la voyeuse interdite” qui observe de loin les personnes et les objets. Mais dans ce texte ce n’est pas seulement la narratrice qui est en position de voyeuse, il y d’autres voyeurs encore – les hommes qui regardent les filles :

„Je les connais bien ces prisonniers de la ville, chacun a sa place réservée, une part dérisoire de fausse liberté ! accrochés aux murs, les mains écartées en éventails de chair incrustés dans la pierre, ils observent trois fillettes à cheval sur une caisse de plastique orange en train de jouer avec les pieds d’une table que le temps a fracassée. [...] Les voyeurs se concentrent puis se détachent péniblement de la pierre” (20)

Un peu plus loin apparaît un autre „voyeur” qui regarde la fenêtre de Fikria : „*Une dernière fois, il regarde ma chambre puis fait vrombir son outil de travail*” (101) Donc, dans le texte le regard est dans deux directions : de l’intérieur vers l’extérieur, vers la lumière, vers la vie (Fikria) et de l’extérieur à l’intérieur, vers la fille (le regard de l’homme).

Le regard de la narratrice suit ses propres mouvements et ceux des autres, la description chez N. Bouraoui est souvent de près, presque cinématographique :

„Relié au ciel par de longues branches métalliques, le trolley enflé de monde arrive. Ses antennes s’étirent, se plient puis se stabilisent, les soufflets tendus à mort se relâchent en une vieille peau noire d’animal à cornes, les portes s’ouvrent sur la rue et déversent sans pitié un flot de voyageurs sur l’asphalte. Pantalons, voiles, tignasses rousses et noires

tentent de se démêler pour attraper la rampe du marchepied mais les femmes de l'arrêt les ont déjà supplantés pour une nouvelle course. [...] Le trolley avance, aveugle et chancelant sur la piste tracée, les têtes des voyageurs collées aux vitres et parois de fer ressemblent à celles de monstres mis sous bocaux pour une longue, une très longue conversation et la roulotte de l'horreur s'enfonce dans le cœur de la ville où la Vie bat" (19)

Nous sommes en présence d'une scène vivante qui agit sur tous les sens, on voit les mouvements, les couleurs, on sent le bruit de la foule. La description est une des caractéristiques de l'écriture de Nina Bouraoui. Le regard de la narratrice est comme une caméra qui se déplace d'objet en objet pour le décrire :

„Le rez-de-chaussée se compose d'un salon trop bien rangé, d'un vestibule sans couleur et d'une petite cuisine à peine désordonnée ; les fenêtres du salon sont condamnées par un large drap à une place tenant grâce à douze punaises savamment enfoncées dans le papier peint" (23)

Comme la narratrice est privée de la communication verbale, elle regarde et son regard devient un mouvement réflexif, et chez Fikria la réflexion souvent se transforme en autoréflexion. Elle cherche à analyser sa propre existence et elle finit par penser à la mort comme issue :

„Par un mouvement réflexif et du coup positif, mon regard a pris une curieuse initiative, il s'est retourné vers moi, me jetant en pleine figure l'image tragique mais peu nouvelle de mon existence inutile qui me mène sans détour vers un paysage abyssal : mon décès" (106)

La mort est aussi „la dame en noir" (108) et pour Fikria c'est aussi le mariage sans amour. Mais la mort pour Fikria signifie également fin des sensations : *„A quoi vont servir nos fenêtres, nos rideaux, nos volets ? plus rien à regarder, plus rien à attendre, plus rien à entendre. La mélodie de la mort tombe des murs, court sur le macadam puis, fuyante elle aussi, elle s'en va rejoindre les déserteurs"* (117)

D'un autre côté, le regard peut être aussi inquisiteur, il peut conduire à la tristesse :

„Ma maison est le temple de l'austérité. La tendresse, la joie, ou la pitié sont scalpées par le regard inquisiteur de mon père et la haine de ma

mère. Les rares éclats de rire ou de désespoir s'en vont vite rejoindre derrière un meuble les poussières du quotidien;" (63)

Fikria se caractérise elle-même „toujours silencieuse”: „...j'écoute, j'observe. Nous avons deux oreilles, deux yeux mais une seule bouche ! [...] Je vous voie. Je sens le complot." (86) Ces deux verbes „voir” et „sentir” caractérisent la façon dont le personnage perçoit le monde dans sa solitude claustrale.

Le regard dans le texte de Nina Bouraoui peut être aussi détecteur :

„Elle détectait mes moindres signes de défaillance : un sourire figé, une mâchoire plus que nouée, des lèvres tremblotantes, un regard aveugle car elle connaissait mieux que quiconque la souffrance d'être née femme dans cette maison : une souillure qui deviendrait plus tard une souillon !” (28)

Mais le regard de la narratrice est également constructeur : il choisit, dévisage, déconstruit pour inventer, pour recréer une histoire ou une personne. Tout se passe sous le regard vigilant et attentif de la narratrice :

„Pour remédier à la pesante absence d'enfants mâles, ma mère fit appel à une vieille femme qui avait le don, disait-on, de guérir cette redoutable anomalie.

Arrachée de ses lointaines montagnes, la guérisseuse habita pendant quelques jours sous notre toit. Son réveil marquait la fin de mes insomnies. J'éteignais ma petite lampe de chevet et épiais...pas lents d'une sorcière kabyle aux bras qui chantent sous le choc des parures, froissement d'un habit de tissu entravant la marche solitaire de la mystique en déplacement, regards étonnés devant les robinets et leurs multiples fonctions, odeur de chèvre et d'herbes mouillées” (39).

Le regard de la fille projette ses pensées sur les objets, elle cherche constamment le repos des sens, elle veut „énervé” ses sens pour les endormir (66), ce qui pour elle signifie mourir.

On peut parler d'un narrateur-regard qui crée l'univers de l'héroïne. C'est un texte à la première personne et la narration suit le regard du personnage principal, elle passe par ses sensations. D'un autre côté, la narratrice s'autoregarde et prend conscience de son propre corps, affirme son propre Moi et cherche à s'identifier. Comme nous l'avons déjà mentionné, dans *La voyeuse interdite* on peut parler de procédés cinématographiques dans la description du corps humain. Très souvent les

images du corps, surtout les gros plans des visages, sont statiques où l'on peut voir tous les détails. En lisant ces paragraphes on se rend compte que la narratrice (et l'auteure) prend un vrai plaisir à décrire les corps et cette tendance dans son écriture semble être consubstantielle de son „lyrisme”.

On peut concevoir le texte comme une perception subjective, les sensations sont très personnelles, parfois trompeuses mais quand même toute connaissance spatiale et visuelle passe par la perception et par les sens car les objets agissent d'abord sur nos sens. L'homme perçoit le côté sensible des corps et des êtres. Les idées perceptives abondent dans le texte. L'abondance de la perception s'oppose au conflit décousu et faiblement organisé. Le personnage principal et narratrice Fikria est un être sensible, percevant, chez qui la sensation joue un rôle majeur.

La perception est une relation existentielle de l'homme à son milieu ; c'est entrer en contact corporel avec l'univers, avec la présence des objets. La perception est un acte passif, c'est la réception interne du monde et des êtres, ce qui explique dans une grande mesure la passivité du personnage, qui au lieu d'agir, observe et regarde. D'un autre côté, la perception n'est pas entièrement passive dans le sens qu'elle suppose un certain traitement de l'expérience sensorielle, c'est reconnaître et ordonner les données de cette expérience, c'est prendre connaissance de l'univers à partir de ses sensations. Le sujet percevant n'est pas toujours un spectateur passif, il fait un ensemble d'opérations intellectuelles à la base de ses valeurs et de ses besoins. C'est par la perception que le monde apparaît et prend forme dans la conscience du sujet. Dans le roman les perceptions se mêlent, le regard, l'odeur, le toucher :

„De fraîches coulées de résine embaument la forêt et le temps, glissent entre les fissures des vallons terreux et bouillonnent dans mes mains [...], je me roule dans l'herbe, déclame des vers bucoliques et bénis la nature, le vin et la jouissance ! les tiges transparentes massent mon corps, embrassent mon visage et l'humectent d'un délicieux parfum ambré, la lymphe court le long des membres verts et le cœur de la terre tambourine pour accélérer le flux sanguin des viscères végétaux, les tournesols tournent, les cigales sautent, les criquets cinglent, les tulipes enfantent et les diamants jaunes ornent les vieux troncs...” (111).

Il est vrai que dans le roman de N. Bouraoui les perceptions visuelles sont les plus abondantes et les plus éloquentes mais il faut mentionner le rôle des autres sens qui constituent la densité narrative. Très souvent le regard se mêle à l'odeur pour identifier un espace déterminé, la cuisine par

exemple : „[...] *une vieille odeur de cuisine a imprégné murs, drap protecteur, poufs et coussins que la constante fraîcheur du salon n'arrive même plus à chasser*” (23). Les objets sont présentés comme vivants, une image kaléidoscopique de couleurs :

„Un canapé bleu aux accoudoirs imposants jure avec la laine multicolore des tapis et carpettes qui recouvrent le carrelage ; ocre, jaunes, rouges, orangées, mordorées, multiples sont les facettes de nos laines du Sud semblables à des images kaléidoscopiques un peu ternies par le manque de lumière naturelle” (ibid.)

Les couleurs ont une fonction culturelle et identificatrice mais elles sont liées aussi à la psychologie humaine. Les couleurs vives abondent dans le roman, les vêtements des personnages sont toujours multicolores et bigarrés :

„... soie, paillettes, clochettes d'argent sur rythme de déhanchement, chaussures piquantes, bas de résille et bras de chair, volcans d'or sur décolletés moites, faces tricolores des yeux au menton, étincelles de la fête, bouches bavardes, grimaçantes ou figées, profil de singe et de déesses, masques, grimes, parures et paraître, brocards et satin brillant, formes grasses ou transparentes, du joufflu à l'anémiee, l'orfèvrerie est au complet !” (125).

Les couleurs éclatantes – le rouge, le jaune, le blanc agissent directement sur les sens et le noir souvent est opposé à la lumière. Très souvent le jeu de clair/obscur révèle la présence du personnage et caractérise sa psychologie.

Pour Fikria sa famille est un tableau affligeant où *„le peintre a forcé sur les couleurs du désespoir”*(60) et chacun a sa place. Elle est *„granuleuse de la tête aux pieds, l'os des poignets trop saillant, le cou trois fois cerclé par des anneaux de peau inutile... Vieille adolescente fripée avant l'âge”* (ibid.). Chaque personnage a son relief, on peut presque le toucher et c'est une autre caractéristique de l'écriture bouraouienne.

Fikria sent et perçoit la nature dans son ensemble – les bruits, les sons, le parfum des fleurs, la caresse des herbes. Elle est *„fascinée par l'écosystème fou”, „avide d'images et soûle d'oxygène”* (112). La nature est un orchestre qui joue *„l'Hymne à la Vie”* (ibid.) où se mêlent sons, odeurs, couleurs; tous les sens sont appelés à travailler et à percevoir.

Dans le roman de Nina Bouraoui l'absence de contact physique entre les personnages, est récompensée par l'acte de toucher les objets, de les frôler, de les couvrir de baisers. Tout dans le texte peut être touché, même les sentiments. Fikria „touche” la tristesse „du bout des doigts” (17), elle sent „en touchant” sa petite sœur :

„Je ne joue jamais avec ma petite sœur, nous nous caressons de temps en temps, elle se blottit contre moi et simule un nouveau sommeil, nos cœurs se répondent par des battements saccadés et je laisse le dialogue des chairs faire son travail” (49).

La perception auditive aussi a une place importante dans le texte de Nina Bouraoui. Les sons d'une certaine façon reflètent l'atmosphère et l'ambiance de l'environnement du personnage principal. Même la sonnette de la porte devient plus joyeuse quand il y a une fête :

„La fête commence. Décidément, il se trame une nouvelle histoire, même la sonnette de la porte d'entrée n'a pas un son habituel, le carillon se montre plus avenant, plus joyeux aussi” (78).

Comme on peut voir dans le texte, Fikria ne communique pas avec ses parents, elle „entend” les mouvements de sa mère qui fouille dans „son placard, dans son coffre à bijoux et dans sa boîte d'idées” (106). Comme le regard, c'est un autre lien du personnage avec ce qui l'entoure. Tout dans le texte est son : une forêt qui respire bruyamment, le chant des arbres qui saignent, les herbes qui crissent, hurlent et s'étreignent (110), les trottoirs applaudissent (105) et on peut entendre tout si on sait bien écouter.

Dans *La Voyeuse interdite* la perception est explicitée par le langage et donne naissance à la réflexion et à l'abstraction. Les perceptions dans le roman de Nina Bouraoui sont fortes, intenses, riches en émotions et sa tâche est de trouver les mots adéquats pour les exprimer. L'écriture bouraouienne est une „violence linguistique” selon l'expression de T. Agar-Mendousse (Agar-Mendousse 2006: 236), qui viendrait de l'influence de la langue arabe sur son français. Une violence au niveau de la syntaxe qui introduit l'ambiguïté et l'incertitude et une violence de la métaphore qui „déstabilise” le langage du texte : *„Tout comme elle déconstruit la notion de l'identité ancrée dans une subjectivité homogène, stable et présente à elle-même, Bouraoui déconstruit la langue majeure stable, équilibrée, référentielle et unilingue” (op. cit : 256).*

Comme le personnage conçoit le monde d'une manière très subjective, la réception du lecteur aussi passe par ses sensations. La forte présence de notions perceptives exprimant la couleur et l'odorat, évoque l'idée de la terre africaine et la transmet d'une façon très convaincante.

La perception des odeurs typiques révèle une des facettes de l'Afrique du nord : „*Musc, ambre, henné, glycine, jasmin, menthe, anis se mélangent dans les assiettes creuses, fondent dans les jarres en terre cuite, se boivent dans des gobelets multicolores ;*” (135). Dans le roman de Nina Bouraoui même la mort a une odeur :

„Oui, la mort était bien là. Profitant de mon état d'inattention ou peut-être d'extrême attention, elle s'était glissée sous ma porte quittant momentanément Zohr pour lui laisser un répit d'une nuit : nuit fatale à Fikria... [...] Je réfléchissais. Elle, je connaissais son visage et ses intentions, elle habitait depuis longtemps la maison, fricotait avec ma sœur et je connaissais déjà bien son odeur !” (107).

On peut sentir également „*l'âcre parfum du vice et de la décadence qui embaume nos jardins solitaires et délaissés !*” (13). L'odeur fait partie de l'ambiance familiale et en même temps sert à individualiser cette ambiance : „*La porte de la cuisine est ouverte, une odeur de poivrons farcis saisit ma gorge. Un plateau posé à même le sol attend les condiments, ma mère fait tinter les casseroles pour m'assurer de sa présence*” (34).

La sensation est non seulement liée à la couleur des objets, elle a aussi le rôle de se rappeler des objets investis par le désir, donc on peut parler de la perception comme mémoire et dans ce sens on peut faire analogie avec Proust. Comme dans son œuvre *A la recherche du temps perdu*, dans le roman de Nina Bouraoui un objet, une odeur ou une couleur peuvent évoquer un souvenir :

„Le festin terminé, je regagne ma chambre pour revêtir ma robe de noces. La dernière robe. [...] Je savais que, en la rangeant dans l'armoire de ma nouvelle chambre, elle évoquerait inévitablement le souvenir d'un présent proche ! je faisais de cette robe une seconde peau, un double de mon corps qui continuerait à vivre ; accrochée à un cintre, scalpée de sa tête, animée par des formes vides, imprégnée d'une vieille odeur, je faisais d'elle ma deuxième mémoire !

Il me reste encore quelques minutes pour contempler ma chambre. Je me concentre sur les objets afin d'extraire un détail, un défaut ou une

qualité, une odeur ou une couleur, un petit rien que je garderai jalousement au fond de moi jusqu'à la fin des temps !" (138).

Un son, une odeur, une couleur ont un rôle très important dans la perception de la réalité pour la narratrice, mais également pour le lecteur parce qu'il conçoit la réalité à travers l'expérience perceptive du personnage. Dans ce cas cela a un effet de réception et influence directement les émotions du lecteur.

De ce point de vue, lire le texte de Nina Bouraoui c'est comme regarder un tableau ou plutôt un film, c'est à travers la perception qu'on cherche la communication avec le texte. Le regard du lecteur suit celui de la narratrice, il devient spectateur et témoin de la „représentation” des objets et des personnages pour aller au-delà de la simple perception des formes et des couleurs, pour accéder à la signification. Dans ce processus la perception a un rôle primordial car le but de la narratrice et de l'auteure, est de transmettre cette émotion au lecteur. Dans ce sens, le lecteur doit faire un effort perceptif pour entrer, pour sentir le texte de Nina Bouraoui. C'est un texte qui ne peut pas être lu seulement à travers la pensée et la logique, pour que la réception soit complète, il doit être senti. Avant d'arriver à l'interprétation, le lecteur doit passer par la sensation et par l'émotion.

Donc, on peut dire qu'il faut chercher une approche plus complexe, „artistique” du texte, qui permet de voir toute sa richesse et beauté. On doit passer par la perception pour arriver à la réflexion, ce qui rapproche le texte de Nina Bouraoui de l'art plastique qui, normalement, met en jeu la capacité de percevoir et d'aller du concret (visuel et formel) à l'abstrait. Les descriptions de Nina Bouraoui prennent volume et se situent dans l'espace. On voit les choses et les personnes dans leur profondeur, dans leur grandeur naturelle, ils prennent des dimensions concrètes et bien dessinées.

La visualisation des sensations permet de comprendre mieux la tristesse et l'atmosphère étouffante dans laquelle est enfermée Fikria. La perception visuelle et le regard ont une place privilégiée dans le roman. Dans ce sens, nous pouvons parler d'une deuxième narration, celle des sens, et surtout du regard, qui est parallèle à la narration verbale. L'activité perceptive de Fikria est liée à l'expression de ses sentiments et de ses réflexions. Dans une grande mesure les perceptions créent la cohérence narrative du texte et deviennent une caractéristique importante de l'écriture bouraouienne, une écriture particulière, très sensorielle, qui abonde en images visuelles et gestes où elle mêle distance et rapprochement, ce qui

met en valeur le rôle des objets et du corps humain dans l'environnement familial.

LITTERATURE

Agar-Mendousse 2006: Agar-Mendousse, T. *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*. Paris : L'Harmattan, 2006.

Bouraoui 1991: Bouraoui, N. *La voyeuse interdite*. Paris : Gallimard, 1991.

Laronde 1993: Laronde, M. *Autour du roman beur. Immigration et Identité*. Paris : L'Harmattan, 1993.

ДОКТОРАНТИ



ПОЕТИКА НА АНАЛОГИИТЕ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ

Канелия Божينو̀ва
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

POETICS OF ANALOGIES IN DIMTCHO DEBELYANOV'S POETRY

Kanelya Bozhinova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The subject of the present paper is the problem of analogies and their inversion in Debelyanov's poetry – a matter of structural significance in his poetic world. This issue has been approbated with students from the 11th grade of *Ivan Vazov Foreign-Language High School* in Plovdiv – as a lesson introducing novel knowledge. Debelyanov's verses „*Stifled wails*“ and „*Remember, remember that garden serene*“ are presented on the basis of three focal points: analogies and inversion of analogies (memory-dream and reality), analogies of gestures, and synaesthesia – mixture of sensations.

Key words: analogies, inversion, poetry, approbation, memory-dream, reality, gestures, synaesthesia

Много от теориите се проверяват тогава, когало влязат в образователната практика. Така реално се получава и с изучаването на българския символизъм в училище. В тоталитарния период творчеството на П. К. Яворов и Д. Дебелянов не се свързваше пряко със символизма, тъй като при първия се наблягаше на гражданската му поезия, а при втория – на лириката му от войната, която Ат. Далчев определя като реалистична. От 90-те години на ХХ век става обратното – символизмът влиза в пълната си сила в обучението и посочените автори стават най-ясните изразители на тази поетика. Това пренапрягане да се види явлението в чистия му вид доведе до обратния ефект – първо в усъмняване, че Яворов и Дебелянов са символисти (Цветан Раковски), второ, че самата поетика на символизма се оказва по-универсална, така че се

връщаме към изходното твърдение на Иван Радославов за неединността на тази поетика в различните европейски държави. Френският символизъм според него е „затворено литературно направление“, а немският се изразява „като широко културно движение“, което по сила „напомня времената на първия немски романтизъм“ (Радославов 1992: 104). Гео Милев отива до още по-ясно отграничаване. В дисертацията си за Рихард Демел той е склонен да изведе декаданса не като продукт на новото време, а като последица от продължително историческо и културно развитие. „Това развитие води началото си от средновековието и е издънка на християнството и на християнската църква, които съставят съдържанието на средновековието. Тъй да се каже, средновековието е създадо преувеличената чувствителност на нашето съвремие“ (Милев 2007: 377). От това разбиране Гео Милев лесно отива към обособяване на северен модел на символизма, който като „изкуство на душевните феномени и като мистичен възглед „е продукт на северните народи (Германия, Дания, Фландрия, Англия, Северна Франция) и представлява културно явление, което е съвсем чуждо на латинския свят на Юга (Милев 2007: 379). Тази особеност на символизма между свръхиндивидуалността и универсалността на неговата поетика е много добре разгърната в книгата на Йордан Ефтимов „Божествената математика. Тревожната хетероклитност на българския символизъм“. Според автора хетероклитността като отклоняване от общите правила динамизира и проблематизира закостенели постановки за това литературно направление. Като „псевдоуниверсалии“ се разглеждат същностни символистични черти: музиката, мълчанието, съответствията, символът и синестезията. Символистичните текстове са вътрешно противоречиви, но и подриващи породилите ги естетически доктрини. Тази противоречивост според Йордан Ефтимов води и до нееднозначно тълкуване на понятията „алегория“ и „символ“, а според нас – и на аналогията, която изразява символистичното движение на образа от външния към вътрешния свят, но при Д. Дебелянов познава и обратния естетически акт – от Аз-а към света. Това явление ние определяме като обърната аналогия, която подсилва противоречивостта на символистичния текст. Вместо за аналогии при българския символизъм Гео Милев говори за „проекции на мистични идеи“, но логичността на понятието „проекции“ влиза в противоречие с разбирането, че символизмът е „спонтанен“: „Символизмът на Яворов е спонтанен. Мистицизмът на Яворов, както и образната форма са резултат от неговата собствена душевна организация“ (Милев 1971: 160). Според нас разбирането за „проекция“ и „организация“ не кореспондира добре със „спонтанен“,

даже се изключват взаимно. Ето защо е по-сполучливо да говорим вместо за „проекции“ за аналогии, без да изключваме виждането за мистичната природа на българския символизъм. Същевременно ние ще използваме аналогията и като възможност за формиране на читателска стратегия на ученика, когато интрепретира символистични текстове.

За да разберем доколко изясняването на аналогията съдейства за възприемане на Дебеляновите творби, ние осъществихме методически експеримент с ученици от 11. клас на Гимназията за изучаване на чужди езици „Иван Вазов“ – град Пловдив, като урок за нови знания. Структуроорганизиращият принцип за изучаване на Дебеляновите стихове „Скрити вопли“ и „Помниш ли, помниш ли тихия двор“ се гради на три опорни пункта: аналогията и обръщане на аналогията (спомен мечта и реалност), аналогии на жестовете и синестезия – смесване на усещанията.

1. Аналогията, чрез които се пренася външното, за да се означава вътрешният свят чрез символа, и обратният акт – духовната драма на личността става въздействаща чрез съотнасяне към реалното

Поезията на Дебелянов е една от най-сложните и изпълнени със скрити напрежения в българската поезия. Творчество на нравствения абсолютен диалог между поезията от началото на XX век с най-значимите явления в тогавашната европейска литература – символизма и модернизма. Общото състояние на неосъщественост е свързано пряко и с реалните житейски преживявания на автора. От творчеството на Аугуст Стриндберг се появява в Дебеляновата поезия и особеното съчетание между стремеж към безсмъртие – „на бога най-светлия син“, и неизразими скръб и фатализъм. Българският автор преосмисля Пенчо-Славейковия култ към „живот в смъртта“ и идеята на западноевропейските модернисти, за които смъртта е висша реалност, особена ценност и с това е част от живота. Романтизмът, символизмът и реализмът се преплитат в Дебеляновата поезия. Първоначално аналогията е свързана със символа, както е в „Скрити вопли“, а в края символистичната аналогия се проявява като реална: „О, скрити вопли на печален странник!“. Смъртта, красотата и вечността са естетизирани в Дебеляновото творчество. Както и у Яворов, смъртта не е граница, край на жизнения път, а е коректив на съществуващото, покой, хармония, очаквано щастие, идеал. От европейския романтизъм се долавя в Дебеляновата поезия и любов към живота. Това двуирие (блян – действителност) се представя чрез антиномизма – от програм-

ното авторово стихотворение „Черна песен“ – „съграждам – руша“, „ден“ – „нощ“.

За да могат учениците да се ориентират в света на аналозиите, уточняваме основните символи в Дебеляновото творчество и жанровите форми, които използва поетът.

Според Добрин Добрев това са **затвор (тъмница), скитник, кръстопът** – свързан с битийната безпътица и произтичащото от нея страдание, **пътник (лутащ се)**. Идеалният свят се представя чрез символите на **сладостта (насладата), лъча и красотата** – усещане за земна чувственост, което се прелива в безплътността на светлината.

Обяснява се етимологията на думата елегия – от ст. гр. „жалба“ – жанр на лириката в минорен тон по повод на скръбно събитие или на тъжен спомен. Възходът на елегията е през Просвещението, романтизма и символизма. Този жанров избор при Дебелянов е естетически и психологически мотивиран. Елегията побира целия диапазон от нагласи към **несбъдването**, непоправимото, фаталистичната недопустимост на желанието, на неслучеността, на приглушеността, на спотаеността.

След тези уточнявания се насочваме към интерпретацията на двете изучени Дебелянови творби в VIII клас – „Да се завърнеш в бащината къща...“ („Скрити вопли“) и „Помниш ли, помниш ли...“.

Интерпретацията на елегията „Скрити вопли“ започва с наблюдение върху формата на изказ. В лирическата творба лирическият говорител се обръща към обобщен възприемател. Всеобщото скръбно и унило настроение на сплина е дълбоко изживяно. Проявява се чрез различни стилистични фигури: синонимни мрежи, тавтологии, оксиморони, засилена пунктуация, танцуващи анжамбмани, разтварянето на метафората в символа. Празната трансцендентност на модерната лирика също представя тъжната неосъщественост на символистите – неможещи да се почувстват като Божи синове, а само като сираци – безродни и бездомни в общочовешко звучене. Символистичният стремеж към „безфигурна поезия“ изразява идеята за свръхинтерпретация на субектността. Това се постига чрез полисемантиката на символа, реторическите похвати на мълчанието, музикалността и аналозиите на жестовете. Катахрезата като мнима метафора – „скрити вопли“ – е скок към аналозиите и символа в тази високо сугестивна поезия. За разлика от оксиморона художественият ефект се получава от събирането на противоположности, докато при катахрезата единството на противоречивото носи внушения. За носителите на българския език горещитираният фразеологизъм е толкова обичаен, че в много редки случаи могат да забележат колко вътрешнонапрегната е тази

двойка. Воплите са феномен, те се чуват, но „скрити“ е по-сложно представен случай в този смисъл – дали са скривани от другите, или са спестявани, т. е. – не са изразявани. Диалогизмът на класическия философски език се постига при символистите чрез самоакцентиращите езикови фигури, чрез поне двуизмерността на изразите, стереоскопското (релефно) оксиморонно вглеждане в света. Основното състояние на спомен е представено като равенство между спомен (минало) и настояще (Дамянова 2001: 279), неосъществена среща – „напразно спомнил“ – споменът се слива с амнезията (безпаметството).

Паметта и забравата са взаимозаменяеми фигури. Получава се парадокс – споменът – това, което може да се помни, е ненужен, от него се бяга, а мечтата я няма, тя е сън. Лирическото Дебеляново пространство е в едно безвремие в настоящето – между миналия „ненужен спомен“ и мечтата сън.

Традиционният за българската литература мотив за завръщането се интерпретира и в Ботевата поема „На прощаване“. При Ботев бунтовникът с възторг в най-светлите си мечти ще се завърне „жив и здрав“ сред близките си, накичен с победоносните символи на цветята. Докато Дебеляновият лирически говорител се завръща у дома през вечерта, нощта/ залеза – преходни човешки състояния (типични за символизма) – тайнственост, неуловимост, безплътност, граница между живота и смъртта. Граматическите значения на условното глаголно наклонение „да се завърнеш“ представя невъзможно завръщане, свързва се с лирическия глас – приглушен, обобщен. Това наклонение е разгърнато в текста: да се завърнеш – къща; да приласкае, да те присрещне, да чезнеш, да шъпнеш, да дочакаш – заник. Отново могат да се проследят началните аналогии на мечтаното пространство с ласките, **присрещането** (изразителната представка за импулсивно, нетърпеливо и бързо действие), глаголите за жадуван унес – чезне, шъпне, и рязкото им преобръщане на финала – наклонението на условията не реализира мечтите и отвежда в единственото завръщане в света на заника, смъртта и забравата. Текстът обвързва нощта, майката и иконата със святост и загадъчност. Диалогът с възрожденските представи за майката и родината е представен чрез образа на изгубената майка родина. Финалното двустичие: „О, скрити вопли на печален странник, / напразно спомнил майка и родина!“, се отнася към смисъла на поетическото цяло като приглушен стон, горестен плач, безутешно ридание. Винетката от Георги Мишев към стихотворението в списание „Смях“ – 1912 г. (в учебника на издателство „Анибус“), допълва внушенията на елегията. Текстът е между човешки фигури, протегнали

ръце нагоре – търсеци мечти, но тъжни, печални, почти безпътни, борещи се с непосилното бреме – „черната умора“....

Уточняваме първата група от аналогии, които изразяват мечтата за спокойствие и хармония: тихи пазви тиха нощ разгръща / ... / плахи стъпки.... –.....радост плаха, / старата на прага, / чело на безсилно рамо, / усмивка блага, / мамо, мамо, / стаята позната, / пристан, заслونا (убежище), / тихи думи в тишината. Тези аналогии се свързват с усещането за изгубен живот, нереализиране на мечтите, плахостта и тишината на несбъднатото очакване, но и топлината, спокойствието и уюта на родното, милото, скъпото, което е толкова крехко, плахо, тихо, че е почти безпътно и нереално, битува само в спомена...

Уточняваме втората група от аналогии, представящи реалността, мотива за изгубения живот: вечерта смирено гасне, / бреме – черната умора, / безутешни дни, / морен поглед (поетизъм – уморен), / мирен заник, / мойто слънце своя път измина

Човекът и светът са представени чрез огледален паралелизъм – вечерта смирено гасне, лирическият говорител смирено влиза в „стаята позната“. Морният поглед се оглежда в паронима си мирен заник – умора, отпуснатост, нежелание за действие, съзерцателност и желание за мир, тишина и неземно спокойствие. Плахите стъпки събуждат „радост плаха“. „Пейзажът на душата“ като символистичен феномен изразява индивидуалистичен поглед към себе си, към душата си. Пространството е представено стеснено – бащина къща, двор, праг, стаята позната, старата икона. Пространството се стеснява – от ограждения охранително патриархален двор през аналозите за уют и сигурност (през междинната граница на прага) се стига до стаята и иконата като мини пристан на духовните устои на лириическия говорител. Пространството намалява. С него – и духовните опори в съзнанието на завръщания се странник, ненамиращ никъде своята утеха. Най-желаната среща е с майката, с най-близкото, утешаващото и подкрепящото чувство, а образът ѝ поражда асоциации с този на родината, със светостта и охранителните функции на иконата.

Майчиното чувство е представено чрез аналозите: тихи пазви – тиха нощ, майка, икона – Богородица. Нежност, ласка, топлина, уют носи майчиният образ. Свързва се с природните пазви на нощта – най-типичния майчин образ на женствеността и плодородието. В много от предварителните ученически анкети аналогията за иконата в майчината стая е с Богородица, Божията майка, майката на всички страдащи, даряваща утеха и надежда.

Времето е: вечер, заник, нощ – в началото „тиха нощ“ приласкава (на финала – индиректно – „мойто слънце своя път измина“). В „Скрити вопли“ нощта е разгърнала еротично пазвите си (най-примамливото усещане за смъртта). Нощта логично е предхождана от вечерта, но заникът (скриването на слънцето) е изтеглен обобщено на финала.

Плахата надежда се представя с края на деня, с приглушената светлина на смиреното гаснене. Аналогията за смирено гаснещата вечер се обръща в новата си и окончателна роля – „аз дойдох да дочакам мирен заник“. Мотивът за неосъществения блянове, за покрусените мечти се представя тихо, спокойно, недраматично, смирено гаснещата вечер се превръща в мирен заник, преливащ с истинско спокойствие само при изминалото пътя си слънце. Страната на смъртта за символистите се възприема като висше познание, като нравствен абсолютен, хармония и истинско спокойствие.

Темата за неосъществения блян щастие на земята при Дебелянов е представена чрез обрнатите аналогии – вечер – заник, умора – слънце, изминало пътя си, свещените символи на бляна – майката и родната – са „напрасно“ спомнени. Съзнателното отделяне на последните два стиха, които са с подчертано реалистично внушение, не е в смислово напрежение със символното пътуване на странника, а само подсилва потребността от това пътуване, защото другото е невъзможно.

2. Аналогията на жестовете

Жестовете имат пластичен и словесен израз. При древногръцките актьори с маски статично е изображението (играе се един образ), но динамиката е в различното актьорско превъплъщение. При символистите Яворов и Дебелянов остава само състоянието – на нежност, копнеж по уютност, хармония, красота, които са непостижими. Жестовете се свързват с недоизказаност, многозначност, с лирическите поеми, с лирически сюжети и субекти. При Дебелянов жестовете аналогии се свързват със специфичното символистично явление „пейзаж на душата“ – света на човека, и с действителността. Възможно е именно поради това да се поражда чувството за разказване. Неслучайно Симеон Янев отбелязва, че „стихотворенията на Дебелянов са фабулни“, а според Асен Разцветников „съдържат в себе си една повест“. В спомените си за Дебелянов Лилиев споделя, че първите авторски стихотворни редакции на елегите му са били в проза. Затова и по-трудно се пише музика по Дебеляновите текстове. Силният драматизъм на чувствата се предава и чрез жестовете – белег и на сюжет-

ността. Те обаче не подсилват напрежението, а само пренасят породения смисъл, така че той да се запази, но вече в нов контекст. Например в стиховете: „тихи пазви тиха нощ разгръща – да **шъпнеш** тихи думи в тишината“; „вечерта смирено гасне – **смирено влязъл** в стаята позната; **плахи стъпки** – радост плаха“ – трите основни жеста могат да се представят с многозначността на аналозиите:

чело рамо усмивка
святост опора топлина
детско безсилие тъга.

Образът на майката носи утешение в безрадостните дни, а иконата – духовно спасение, религия, обещание за отвъден спокоен мир и постижима само там хармония.

Втората строфа изобилства от жестови аналогии: **Да те присрещне** старата на прага – нетърпение от жадуваната среща и безпределна обич към рожбата си; **сложил чело** – святост, уважение, преклонение към майката и патриархалните ценности, **на безсилно рамо** – майчина мъка и добрина, която винаги е опора с неповторимата си любов; **усмивка блага** – благост, добрина, откритост, ведрост, утеха; **впил морен поглед** в старата икона, / **дойдох да дочакам** мирен заник, / че мойто слънце своя път **измина**, / скрити **вопли**.

Плахите стъпки, нежното полагане на челото на безсилното майчино рамо и благата усмивка на майката рисуват един успокояващ и силно мечтан образ. Преобладаването на плахостта, шепота, смиреността като съпровождащи жестовете, присрещането нетърпеливо, но и някак фино, със страх от неосъщественост представят и чрез пластико-словесния поглед на жеста нереализирания спомен блян. Дори впиването като израз на нетърпеливост и жадност отново е смирено с жеста на умората, която и светостта на иконата не може да възроди. Дочакването, изминаването на даден път също са в сферата на нединамичните състояния, на плахите, уморени и смирени човешки жестове. Воплите са най-приглушеният плач на обезверена и останала без надежди личност, отново свързани с непостигнатия спомен мечта.

Силата на жестовите аналогии е в това, че те не предават толкова спецификата и смисъла на дадено движение, за да ни насочат към нещо, което читателят все още не е осъзнал, а е изразяване на състояния. Поради това те са външен знак на случилото се вътре, което читателят не само трябва да разбере, но и да преживее. Жестовата аналогия не позволява да мислим жеста в неговата единичност, защото той не пренася движение, а изразява многозначността на вътрешния свят. В този смисъл той е случване и преживяване едновременно –

„сложил чело“ е видимото, което поради това, че е „на безсилно рамо“, не поражда аналогия за бързо пренасяне или освобождаване от „черната умора“, а за единение. Дебеляновите жестови аналогии са случващото се откровение, когато всичко е толкова прозрачно, че читателят, вместо да вижда, се отразява.

3. Синестезия

Смесването на различни усещания се представя в емблематичното стихотворението „Гласните“ на френския символист Артюр Рембо – края на XIX век: „А – чер, Е – бял, И – ален, Ю – зелен, О – син, / произхода ви скрит аз ще разкрия, гласни!“. Усещането за звука „Е“ в бяло съвпада със синестетичната азбука. Хората, виждащи звуковете в цветове, не са болни, но имат особено развита чувствителност. Например има синестети музиканти, с цветен слух – операта „Прометей“ на Скрябин, художници, чуващи цветовете си... Яворов също използва синестезията в „Две хубави очи“, където музиката и лъчите на непорочната женска красота се сливат в нежно сияние от звуци. Значимостта на този психо-литературен феномен Йордан Ефтимов подкрепя с изказването на Рене Гил: „поезията е синтез на изкуствата и основният ѝ ключ е синестезията“. Това явление е конкретна операция, чрез която символът осъществява внушението си.

В „Скрити вопли“ неуютният свят е разкрит чрез синестезията „черната умора“, представяща усещането за смърт, непосилно бреме и тежест. Това най-трагично човешко чувство изисква примирение с угасващия живот, не тъга, а светла жажда за хармония в другия свят. Усещането за умора се внушава чрез аналогията: морен поглед, безсилно рамо, черна, бреме, нощ, вечер, гасне, заник. Умората от нереализираните блянове е черна. Този епитет събира негативните скръбни тонове. Погледът и рамото като основни човешки идентификатори за сила тук са морни и безпомощни. Умората и бремето сгъстват тъмните минорни краски и довеждат до представата за гаснещия заник, за приключването, за постепенното „мирно“ отмиране на нещо най-свидно и скъпо. Вечерта, заникът и нощта са времевите отрязъци на денонощието, издаващи умора, загуба и изгубване на светлото, спокойното и живото...

Обръщането на аналогията показва неосъществен блян, водещ до чувството за смърт, но чрез светлина. При първата аналогия за мечтаното пространство все още има светлина и надежда – вечер е – уютна, топла, но за съжаление, смирено гаснеща. Споменът мечта изчезва постепенно с намаляването на светлината, пак в преходния вре-

меви отрязък между деня и нощта, когато всичко е приглушено, уморено и с неясни очертания... краят на деня (мечтата, споменът, животът) е предствен с финалните времеви маркери на денонощието – вечер и залик (залез), за да се представи плавното преливане между деня и нощта, светлината и тъмнината, живота и смъртта. Аналогиите за реалността отново започват с надежда, дори с жест на решителност – житейските несгоди са непосилен товар и затова са отхвърлени като нежелани за жадуваното пространство на мечтата спомен и спокойствието. **Обръщането и на тази аналогия се случва безконфликтно** – чрез усещане за светлина се представя смъртта, носеща покой и хармония. За да изрази мотива за непостигнатото завръщане, неживения живот блян, Дебелянов трябва да обърне аналогиите, за да съпостави противоположните светове на мечтата и реалността. Аналогиите представят пълното безсмислие на съвременното битие: „Кат бreme хвърлил черната умора, / що безутешни дни ти завещаха...“. Умората е непосилна тежест на миналите „безутешни дни“ – без цел, без смисъл и удовлетворение.

Така осъществените наблюдения за аналогиите в стихотворението „Скрити вопли“, за тяхното обръщане в следствие на това, че в своята противоречивост стихът на Дебелянов може да изрази реалистичното и романтичното, за жестовите аналогии и за синестезията, които позволяват сетивното да бъде в съответствие в душевното, дават възможност на учениците да работят по-самостоятелно върху другото стихотворение – „Помниш ли, помниш ли...“. Така не се налага да въвеждаме отново план-структура, чрез който разграничаваме явленията и понятията, а да подтикнем ученика да ги открива вече в техния синтез.

В стихотворението „Помниш ли, помниш ли тихия двор“ се срещаме отново с любимия Дебелянов епитет „тих“. С него се свързват двоят, домът и вишните – израз на патриархално охранително пространство, спокойствие, хармония, уют, райска градина, детството на народите... Тишината представя и прекъснатата връзка с реалността, нереалността на спомена мечта. Безгрижният отминал свят е изпъстрен с „шъпот и смях“ отново в „белоцветните вишни“, с най-райски аналогии – светъл хор на ангели – пееща светлина в прозрачен ефир. Идеята за райската градина е изразена с трикратно повторения сложен епитет „белоцветни“, внушаващ неземна красота, чистота, блян, отвъдни стремежи. Цветът обръща тази двойна аналогия в живот, в надежда за земна радост. За разлика от християнската райска обител, където ябълката е символът на познанието и безсмъртието, тук вишната се свързва (като розата) с представата за доброто и злото в света,

за сладкото и киселото едновременно в човешките взаимоотношения. „Белоцветните вишни“ се свързват с „тихия дом“, „шъпот и смях“ и със затвореното пространство на съня – нереалния спомен мечта. „Тихият дом“ и аналогията за младежко безгрижие „шъпот и смях“ са в самите бухнали нереално красиви облаци на белите цветове на вишните, докато на финала аналогията се обръщат и самото съответствие на съня вече са райско прекрасните бели цветове. Аналогията на мечтаното безвъзвратно отминало пространство се преобръщат в света на „жалби далечни“, „спомени лишни“, „дните предишни“, сред тъжно-протяжните жалби – оплаквания, съжаления на пределно фина чувствителност. Реалността е „мрачен затвор“ – най-типичният Дебелянов символ, където лирическият говорител е „заклученик“ с най-срамната стража – „моят позор“, и най-непосилното наказание („казън“) – „дните предишни“. Притежателното местоимение усилва чувството на самообвинение и съжаление за усещаното непреодолимо безсилие.

Във втората строфа аналогията за настоящето се преобръщат от заключеното пространство в прегръдките на съня – също сред най-затворените и мистични светове.

В редакцията на стихотворението си Дебелянов премахва автобиографичните моменти, свързващи го с преживяното в двора на къщата на полк. Петрунов, баща на любимата на поета – Елена Петрунова. Неслучайно десетилетия наред стихотворението се е свързвало със спомени от детството в Копривщица, с копнежа по един безвъзвратно отминал свят на красота и радост. Показателен е авторовият стремеж елегията да звучи „обобщаващо“, с послания към по-широк спектър от възприематели.

Формата на изказ на творбата е обръщение към себе си, за да се изразят най-вълнуващи общочовешки чувства и преживявания, носталгията по патриархалната уютност на спомена. Дебеляновите лирически сюжети звучат изповедно, с оплаквателната, съкровена нежност на лиричната, индивидуалната елегия. Композицията на творбата е кръгова. Символистите са признати виртуози на играта със словото. Постройката на това стихотворение се свързва и с ренесансовата форма „рондо“ – кръг (Стефанов, Валери, и колектив. Учебник по литература за 11. клас, С., 2001), изразяваща безкрайното свършенство на Вселената. Наподобява и спиралата с постъпателните ѝ линии, всяка нова – насищаща с все повече смисъл: двор, дом, затвор, жалби.

Стесненото пространство и в тази творба се свързва със символистичния постулат за вселената в човешката душа с най-съкровените ѝ трепети. Външният свят се побира в жалбите за отминало щастие,

преминало през човешката сетивност усещане за щастие и жал. Патриархалните хармонични символи на двора и дома се оглеждат в представата за затворени пространства, пораждащи единствено най-тъжни и скръбни чувства. В „Скрити вопли“ мечтата спомен е за бащината къща, след това погледът се насочва към двора, докато в „Помниш ли, помниш ли тихия двор...“ споменът забравя е фокусиран първо в пространството около дома. В първия текст къщата изнема първото всеобхватно мечтано място за родното, докато във второто стихотворение „тихият двор“ е почти тавтологично паронимно изравнен с „тихия дом“. Но и в двата случая усещането е за насочване към вътрешния свят на бленувания спомените си.

В българската поезия от Ботев до Дебелянов се наблюдава една замяна на силния, звучащия глас („Каж ми, кажи, бедний народе, кой те в таз рабска люлка люлее“ – „Елегия“) с приглушения, шептящия. Възрожденската сетивност поставя личността в цялостна услуга на висшите обществени стремежи за свобода и национална независимост. При символистите тези ценности са постигнати и човекът вече е обърнал поглед към драматичните си, но „тихо изразявани“ лични борби. В Дебеляновата творба за невъзможното завръщане към изгубения рай, където самият спомен е забравя, жестовете са пределно пестеливи, но изразителни: „шъпот и смях в белоцветните вишни“

Втората аналогия на централния образ на „белоцветните вишни“ е свързана с жестовете за изгубеното безгрижие, тайно щастие, приглушена радост.

„Ах, не пробуждайте светлия хор, хорът на ангели“,

„Ах, не проблясвайте...../ жалби далечни и спомени лишни“ – смесването на усещанията за светлина, звук и движение представя света на спомена мечта като райско пространство на безплътни, най-духовни песни на душата. Ангелското присъствие е светлина и най-нежна мелодия, слети в непостижимия блян. Двата синестетични образа са въведени с възклицанието за учудване и молба и възторг – „ах!“. Метафоричните глаголи „проблясвайте“ и „пробуждайте“ са в отрицателна форма, представят контраста между хармонията на красотата и обитаващите затвора на лирическия говорител „жалби далечни и спомени лишни“. Пробуждането е вече невъзможно за светлия ангелски хор, защото е в „отлетялото минало – „в дните предишни“.

Светът на спомена мечта се представя в двете Дебелянови елегии с аналогията за тишината, красотата, хармонията и непостижимата земна красота. Заложили още в зародиша си неразрешимо противоречие с реалността, те трябва да се обърнат чрез аналогията за стеснено-

то, затворено, заключено пространство, където стражата и наказанието са спомените за непостигнатите блянове, където „черната умора“ води до угасващото слънце, до съня смърт. Жестовите на живот и сила – рамо, чело, усмивка, поглед, шъпот и смях, са обезсилени от неосъществеността на мечтите и невъзвратимостта на спомените. Споменът е в настоящето, споменът е забрава, споменът покрива усещанията за непостижима реалност. Жестът „вопли“ е обобщаващ за тази символическа поетика, свързва се с формата на изказ – оплакване, родово присъща на елегията като жанр на неосъществените копнежи. Синестетичните аналогии – „черната умора“ и „светлия хор, / хорът на ангели“ са двете страни в Дебеляновия поетичен свят – реалността и споменът мечта. Характерно за фината му чувствителна и високонравствена натура е безконфликтното обръщане на аналогията от мечтания красив свят в безнадеждната реалност, от райската красота и блаженство (свързани с непостижимите радости на земята) до угасващото слънце на живота и заключения, без въздух свят на съня смърт.

Тези разсъждения ни насочват и към заключителния извод, че аналогията – съответствията със скрити, подтекстови подобия – са предмостия на символа. При Дебелянов обръщането на аналогията се постига чрез използването на синестезията и честата употреба на жестовите. Фината авторова чувствителност безконфликтно преминава от мечтания красив свят в безнадеждната реалност.

От методическа гледна точка за нас е важно да отбележим с какво този подход, свързан с използване на аналогията като част от читателското умение на учениците, активира и подпомага работата с художествения текст. В случая ние съзнателно не въвеждаме цялостната технология на урока с въпросите, задачите, отговорите, тъй като е по-важно да открием концепцията, за да стане ясно, че подходът за изучаване не е външно педагогическо средство, а стратегия, породена и обоснована от спецификата на самия текст. На основата на проведенния методически експеримент, който освен урока включва и анкета с учениците за получаване на обратна връзка, можем да посочим следните обнадеждаващи изводи:

1. Ученикът се чувства по-свободен в мисленето и преживяванията си. Той е този, който конструира аналогията, за да обясни явленията. Няма натрапване, контрол, манипулация. Това го прави по-малко предизвикателен и повече отговорен.

2. При свободното пораждаване на аналогия се забелязва, че учениците правят близки тематични кръгове. Това ни дава основание да мислим, че именно аналогията са най-добрата предпоставка за диалог

между обучаваните, защото те не се противопоставят, а по-скоро нюансират явлението. Знанията на учениците реално се допълват. В днешното литературно образование именно нюансирането на явленията е проблем, откриването на различните му страни и характеристики. Аналозиите позволяват ученикът да се освободи от еднозначността при тълкуването на явленията и образите. Той трябва да е свободен, за да направи аналогия, и достатъчно диалогичен, за да открие смисъла на аналозиите на другите.

3. Тъй като една част от учениците осъществяват аналозиите чрез цитати, то се оказва, че тъкмо аналогията е най-добрата форма за запаметяване на текста, тъй като тя запълва свободните валентни връзки на учениковата памет, така че ученикът по-лесно реагира в урочните ситуации, т. е. текстът става по-функционален при комуникирането. Аналогията движи текста в активната позиция на изразяването, а не го оставя в мъртвите полета на паметта.

4. Съставената картина на ученическите аналогии по време на учебния час фактически заменя плана на урока и е по-функционален, защото показва какво е нивото на диалогичност между самите ученици. Констативността е заменена от многозначността. Аналозиите позволяват на обучавания в еднаква степен да се самопознае и същевременно да преоткрие света на другия.

ЛИТЕРАТУРА

- Богданов 1993:** Богданов, И. *Речник на литературните термини*. София: „Петър Берон“, 1993.
- Герджикова 2002:** Герджикова, М. и колектив. *Учебник по литература за 11. клас*. София: „Булвест 2000“, 2002.
- Дамянова 2001:** Дамянова, А. и колектив. *Учебник по литература за 11. клас*. София: „Сиела“, 2001.
- Дебелянов 2002:** Дебелянов, Д. *Черна песен*. София: „Захарий Стоянов“, 2002.
- Дебелянова-Каролева 2005:** Дебелянова-Каролева, Д. *Живях в заключени простори*. София: „Захарий Стоянов“, 2005.
- Добрев 2000:** Добрев, Д. *Символи в творчеството на българските символисти*. София: „Сиела“, 2000.
- Добрев 2001:** Добрев, Д., и колектив, *Учебник по литература за 11. клас*. София: „Кръгзор“, 2001.
- Ефтимов 2012:** Ефтимов, Й. *Божествената математика – тревожната хетероклитност на българския символизъм*. София: „Просвета“, 2012.

- Кацарска 2006:** Кацарска, Кр. *Помагало по литература за 8. клас*. Благоевград, 2006.
- Милев 1971:** Милев, Г. *Съчинения, т. 2*. София, 1971.
- Милев 2007:** Милев, Г. *Съчинения, т. 3*. София: „Захарий Стоянов“, 2007.
- Пелева 2002:** Пелева, И. и колектив. *Учебник по литература за 11. клас*. София: Просвета, 2002.
- Радославов 1992:** Радославов, И. *Българската литература 1880 – 1930*. София, 1992.
- Рембо 1963:** Рембо, А. *Поезия*. София: „Нов златорог“, 1963.
- Стефанов 2001:** Стефанов, В., и колектив. *Учебник по литература за 11. клас*. София: „Анубис“, 2001.
- Филипова-Байрова 1992:** Филипова-Байрова, М., и колектив. *Речник на чуждите думи в българския език*. София: БАН, 1992.

**„ХАРТИЯТА ВСИЧКО ТЪРПИ“ ИЛИ РЕВАНШЪТ
НА МАСТИЛОТО НАД (НЕ)НАПИСАНИТЕ ИСТОРИИ
НА ПРИВИДНОСТТА. ПЪРВОТО ИЗДАНИЕ НА ПИСМАТА
НА ЛОРА КАРАВЕЛОВА**

Ваня Георгиева
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**“PAPER CAN BEAR IT ALL” OR THE REVENGE OF INK
ON THE (UN)WRITTEN HISTORIES OF OSTENSIBILITY.
THE FIRST EDITION OF LORA KARAVELOVA’S LETTERS**

Vania Georgieva
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The text considers the literary value of Lora’s letters written by/to her both in the narrow literary sense and in the range of cultural time codes, when they were created and interpreted.

Opposing to the vision whereby epistolary letters confirm the truth always – already – there, the text insists that to a great extent exactly Lora’s epistolary heritage, the way and the time of its presentation, reactions which it provoked generate the cliché by which both different critical conceptions and various public opinions insist that they should remember her.

Key words: epistolary heritage, critical conceptions, various public opinions

През 1935 г. излиза от печат първото издание на Лорините писма. Съставител на въпросната компилация е Ганка Найденова-Стоилова, която има за цел да осветли и аргументира правдиво (такива са собствените ѝ претенции) трагичната случка (неслучайно употребата на единствено число е необходима, но за сдвояването на сюжетите на смъртта – малко по-късно) от преди малко повече от две десетилетия. Излизането на подобен подбор от текстове има своята мотивировка в едно време с подчертан интерес към речитативите на вината по случая Яворов – Лора и в метафоричните ѝ обосновки, и в чисто юридическо-правните ѝ парадигми. Година по-рано Михаил Арнау-

дов издава „Из живота на П. К. Яворов“, през същата 1934 година софийският адвокат Меворах обнародва в сп. „Юридическа мисъл“ (Меворах 1934: 514 – 541) „статия върху делото на безвреме и трагично загиналия поет, – обстоен принос, който също тъй допринася да се разкрие и разбере истината около нещастната случка“. (Василев 1935: 99 – 100), като това е само началото на поредица от текстове, които се връщат към още незабравената проблематика¹. Двайсетгодишнината от смъртта на Яворов събужда и без това още незатихналия интерес към словесното музеифициране на миналото. Именно през 30-те години на миналия век се появяват редица тестове, които дават своя трактовка на отминалите събития, най-често от позицията на „живия очевидец“ с непосредствени впечатления от събитието. Отличителен похват, който използва десетилетието, за да чете миналото, е надникването в т. нар. нехудожествени жанрове, от които се опитва да извлича автентичната знаковост от префункционализирания (в смисъла на разкриващ и художествени значения) документален/ епистоларен/ дневников/ мемоарен/ (авто)биографичен материал. В множество текстове се инвестират потенциалите на дълго пазени, непубликувани архиви, интересът към които пробужда и желание за разчитане на документалната страна около трагичната история. Пресата също не закъснява да помести обвиняващите и защитаващите поета речеви актове, характерологичните особености на съпътстващата го жена и според различните прочити степента на вината ѝ за трагедията. През 1934 г. дори Екатерина Каравелова решава да вземе участие във възникналата полемика и в няколко поредни свои публикации отстоява категоричната си позиция относно вината на поета за смъртта на Лора². Тези разночетения на известната фактология около траге-

¹ 1934 е година, наситена с публикации около трагедията Лора-Яворов. Дилемата „убийство или самоубийство“ все още не спира да вълнува умовете. Вж. напр. Лунгов 1934в: Лунгов, П. При следователя, който е разпитвал Яворов и разбулил мистерията по трагичната смърт на Лора Каравелова // *Дъга*, I, № 48, 49, 9.XI., 12.XI.1934.; Минков 1934: Минков, Д. Думата на прокурора по убийството на Лора. Защо Яворов бе оправдан // *Народническо дело*, I, № 1, 19. XI. 1934, с. 4.; Сяров 1934: Сяров, Димо. Да се установи истината. Позив към обществената съвест. // *Зора*, XVI, № 4629, 2.XII.1934.

² Става дума за статията на Екатерина Каравелова „Стига!“ (Каравелова 1934б: 1), която е конкретен отговор на напечатаните в предишен брой (3704) на същото издание спомени на Михаил Кремен „Страница от ненаписаните ми спомени за Яворова (По случай 20 години от смъртта на поета)“; Интервюто на Петър Лунгов „При майката на Лора“ (Лунгов 1934б: 1, 4.); „Последната дума“ на Ека-

дията, в които и общество, и критика се разделят на два лагера, подхранващи с писанията си противоположните сюжети, дават повод на съставителката на изданието „Лора до Яворов“ от 1935 г. (както сама твърди) да подреди и обобщи информацията около превърналия се в булеварден скандал. Писмата се „извикват на помощ“ като документални стойности, удовлетворяващи пиетета към достоверност на всяко начинание, което цели постигането на истината. Затова и следва усърдно разчитане и преписване на кореспонденции, (пре)разказване на преживявания, тълкуване на характери и множење на паратекстове, постулиращи правилните политики на четене. Около тях все още витае аурата на публичен скандал, а неговото подхранване парадоксално е именно в желанието за безпристрастност. Както Екатерина Каравелова признава таланта на Яворов, който разграничава от вината му, така и Найденова изтъква високата образование, литературната дарба и искреността на характера, но и самоубийствения нагон у Лора. Още от първите прогърмявания на знаменателното „Яворов е убиец“ и в пресата, и в обществената мътва през 1913 г. до средата на 30-те изговарянето на присъдата не утихва. Първото издание на „Лора до Яворов“ „нарушава мълчанието“ на роднините на поета, разполагащи с архивния материал на Лора, стремящи се да кажат последната и категорична дума срещу клеветниците (сред тях се оказва и Екатерина Каравелова), да изчистят от съмнения социалните идентичности, които Яворов обитава отвъд творчеството си. В предговора Найденова е категорична: „Близки и далечни на Лора сипеха жлъч върху неговите кости. Ние мълчахме“ (Найденова 1935: VIII). Последната дума на Екатерина Каравелова отключва непрестанно репродуциращ се отглас, замлъкването ѝ провокира ново говорене, което цели да я опровергае и дискредитира. За словесните излишества, обговарящи сюжета, Екатерина Каравелова казва „Тесногръди коравосърдечни писачи, без усет, без мяра, без човечност, вас нищо и за никого не боли. Хартията всичко търпи. (...) Човъркайте, колкото щете. Не ще ме чуете вече. Дълбоките чувства и големите скърби са неми. Това е последната ми дума към вас“ (Каравелова 1934а: 6). Найденова обяснява замлъкването с това, че никой от близките на Лора не дръзва да излезе с някакво опровержение на най-неопровержимото – фактите. Тук обаче статутът им е проблематичен: „Ако и днес все още документите по това дело не са необходими срещу незагълхналата клевета, като българка, бих желала да бъдат унищожени“ (Найденова 1935: XXXIV).

терина Каравелова по случая, с която се отказва от всякакви по-нататъшни коментари на „казуса“ (Каравелова 1934а: 6).

Свидетелствата трябва да бъдат унищожени, на мястото им да дойдат нови фактологии, осветляващи трагедията. Симптоматичен е стремежът всичко да започне на чисто, хартията да изтърпи новите направи на действителност, които се опитват да изписват автентичността на станалото такова, каквото трябва да е. С други думи, време е историята да бъде пренаписана, време е да се създаде истина, която е по-правдива и убедителна от документа. Безспорно това е умението, знанието и моженето за направа на истина.

На въпроса на Петър Лунгов за отношението на племенницата към намесата на вестниците в трагедията Лора – Яворов и специално към акцията на „Дъга“ от 1934 г. тя отговаря: „За мен винаги е било светотатство човек да се меси с груби пръсти в съдбата на хората. Но в случая интересът на публиката е оправдан, защото тази трагедия има не само интимна страна. Тя е от обществен интерес. Анкетата на „Дъга“ бе много уместна. Г-жа Каравелова, която не каза нищо ново въвн от това, което повтаря от 20 години, за лишен път доказва пред обществото своята субективност. А след пространното ви интервю със следователя Г. Божилов всеки ваш читател е направил сравнение и си е съставил едно правилно заключение. Писмата на Лора сега ще допринесат още нещо за установяване на обективната истина“ (Лунгов 1936а: 1, 4). Концептуалните полета, с които работи това интервю, са видни: обществен интерес – интимно поле, обективна истина – субективност, вина – невинност, достоверно – потребно, логическите закономерности на причини и следствия.

До голяма степен, твърди Найденова, за неистинния образ на Лора „становището на нейните близки допринесе твърде много“ (Лунгов 1936а: 1, 4), а единствено собствено Лорините думи могат да разкрият истинската ѝ същност. Дори когато писмата на единия кореспондент липсват или са представени от ограничен брой наличности (каквото е случаят с Яворовите писма до Лора; само част от тях, писани през 1912 – 1913 г., са запазени от Александър Паскалев) (Марковска, ред. 1979: 243 – 253), читателят има шанс да се доближи рефлексивно до това, от което архивът го лишава. Издаването на писмата е поредното „доказателство“, най-значителният аргумент, който изплита наротивните нишки на смъртта като събитие, което не спира да се репродуцира в езика, надхвърлящ всяко биографично време. Прочитът на любовта на изключителните, както и на смъртта им принадлежи на другите. Реалната личност задава началото на своята житейска история, интерпретаторите си играят с края ѝ. Част от идеологически ценния проект на десетилетието е да се оформи категорична

дискурсивна конструкция на правдоподобната литературна личност³, която Яворов е опитал да бъде, или както твърди Жерар Женет, „тенденцията е все по-ясно правдоподобното да се отъждествява с *това, което трябва да бъде*“ (Женет 2001: 169). След като не е постигнал личната си реализация във високите идеологически регистри, заети вече от Ботев и Алеко, за него е останал незавидният образ на трагичния любовник като изговорен и олитературен житейски модел (Пелева 1994: 92 – 128). Това обяснява и стремежа Яворов да бъде четен и през епистоларните страници на Лора като част от схематичния образец на трагичната любов (т.нар. серафична е повод за друг раз(но)говор).

По времето на подготовката за първото тиражиране на писмовните текстове Ганка Найденова разполага с около двеста писма, но избира да отпечата осемдесет и две от тях. Андрей Протич наемква, че подборът съзнателно изключва някои заради интимното им съдържание. (Протич 1936: 1 – 2). Редакторката се оправдава, че издателство „Хемус“ иска по-малка книжка, затова се налага доста от писмата да отпаднат до следващото планувано второ издание, съдържащо почти всички намерени от племенницата писма (както е известно, появата му е през 1983 г., когато за възприемателското съзнание образът на Лора вече е втвърден в трафарета „поет – жена фатум“). В същото интервю за в. „Дъга“ Найденова продължава с встъплението, което трябва да подготви читателя за изданието: „И когато ги подбирах, и когато писах предговора, не съм искала да хвърля нито най-малко петно върху паметта на Лора (...) Трябва да си призная, че преди да ги прочета, имах друго отношение към Лора: мислех я една повърхностна жена, ръководена в чувствата си към Яворов единствено от суетността. След прочи-

³ Михаил Неделчев твърди, че започнатите спорове около невинността на Яворов водят до „демитологизация“ на Яворовата литературната личност докъм 60-те години, когато след издаването на Кремановия „Романът на Яворов“ през 1959 г. (първият том) се „възкресява“ проблематиката на Яворовата литературна личност. (Неделчев 1987: 84 – 120). Анализирайки въпросния текст на Неделчев, Инна Пелева отбелязва по повод „надмогването на мита“ – „Би могло да се твърди и обратното – че той не се „надмогва“, а се усложнява и „задълбочава. Стратегиите му за обясняване на случилото се обогатяват и осъвременяват точно с помощта на добросъвестно обективните текстове, преиграващи отново следствието. Именно техният патос позволява към романовите заглавия на Яворовата история от типа „Художникът и жената“, „Силна като смъртта“ и пр. вече да прибавим и „Процесът“ или „Съдебна грешка“, синтезиращи мрачната модерна митология на губещия човек, винаги побеждаван в конфликта с неизменно враждебната Институция“ (Пелева 1994: 121).

тането им разбрах, че към Лора човек трябва да пристъпва преди всичко с благоговение към нейната любов (...) Освен това, писмата имат литературна стойност, те са и напълно искрени (...) Всъщност Лора – каквато я виждаме в писмата, с всички нейни грешки, непостоянство, недостатъци на характера – е много по-симпатична, преди всичко защото у нея има много голяма искреност. Ни най-малко желание да прикрива – макар и пред любимия си човек – това, което сама, действително, намира некрасиво в себе си“ (Лунгов 1936а: 1).

Тъй като Лора е значително по-малко позната от Яворов с автентичните си творчески опити, а както се намеква в масива критически страници по повод на трагедията – изобщо позната заради него (в последвалото издание на писмата Лора – Яворов от 1983 г. Ганка Найденова-Стоилова открито заявява: „Без Яворов Лора не би била проблем за изследване на нашата съвременност“) (Найденова-Стоилова 1983: 6), писмата ѝ в първото им издание я обрисуват в непосредственост, защото говорят от първо лице и дават възможност за осветляване на характера ѝ – особено тези черти от него, които аргументират трагичния ѝ жест. На пръв поглед е парадоксално, но макар и открито заявена, литературната стойност на писмата винаги се споменава някак мимоходом. Нещо все пречи на кореспонденцията да се чете като „чиста литература“ по новия аксиологичен модел за разчитането на писмовни текстове, смятани доскоро само за прагматични, информативни, тривиално-житейски или сантиментално-лични прояви, именно като литературни факти.

Оказва се, че винаги има нещо, което е преди художествената претенция. Това, че Лора произхожда от семейство с такова обществено значение, фактът, че свързва живота (а и смъртта) си с поет, получил признание още приживе и гледан от читателите си като еманация на новия тип модерен творец (проект „Мисъл“), кара съвременниците да се вглеждат в житейските практики, проявяващи се в поведението на ярко отразяваща ги според представите им личност⁴. Наг-

⁴ Редакторът на „Литературен глас“ Д. Б. Митов си обяснява интереса към Лора по следния начин: „Проблемата Лора Каравелова вълнува българското културно общество, преди всичко, защото тази жена е свързана с живота, славата и смъртта на най-големия български поет от новото време и защото в нея е кипяла кръвта на двама велики българи – чичо ѝ Любен и баща ѝ Петко Каравелови. (...) Въпросът за изучаването на нейната духовна структура е от първостепенно значение не само при изследване творчеството на Яворов, а и за обяснение на много прояви на най-видните представители на българския културен живот от времето между 1900 и 1914“ (Протич 1936: 1).

ласата, за която говори и Атанас Свиленов, се прокрадва в множество писания, белязани от внушението: „Ако тази жена не беше свързала съдбата си със съдбата на Яворов, интересът към нея нямаше да е така нестихващ; тя, освен всичко друго, е и съществен момент от явороведението“ (Свиленов 1994: 11).

По стара традиция за скъпите покойници се говори или добро, или нищо – това, което трябва да верифицира казаното от тях (а понякога и вместо тях от помнещите ги), са писмовните и поведенческите следи, които като реални личности са оставили. Текстовете, които събират, хомогенизират и универсализират знанията за писмовното наследство на Лора Каравелова, се появяват като публични места на равния достъп, на индивидуалните и колективните практики, опитващи се да разбулят и осмислят образа на противоречивата творческа личност Лора. Чрез писмата си Лора по своеобразен начин сама пише своята биография (особено склонността към самоубийство, както е подчертано в първото издание на писмата ѝ), но съставителката извема функциите на биотекста, за да създаде семантико-структурните особености на четенето му. Така или иначе, необходими са именно тези писма, които няма да оставят и следа от съмнение в изреченото – Яворов не е убил Лора и ако публикуваните следствени доказателства не са достатъчни, за да убедят възприемателя, на помощ идва въздействената мощ на непреднамерено-искрените епистоларни текстове. Тези с интимното съдържание са нещо друго и обслужват други полета от персоналните митове на участниците в трагедията. През 30-те години на XX век е необходимо да се сложи край на едно говорене, необходимо е Яворов да се запомни с друго, да се спази „заветът“ му „да се направи всичко, което може да изнесе пред света истината по трагедията на 29 ноември 1913 година. А сам той е считал, че писмата на Лора могат да допринесат много за тази истина и поради това е предоставил шест от най-характерните в съда“ (Найденова 1935: IX – X), макар че поетът изрично настоява нищо да не бъде печатано, докато г-жа Каравелова е жива. Едното желание обаче взема превес над другото, стремежът за осветляване на истината е поставен над удобството на г-жа Каравелова. Тук дори не става дума за небрежността на Лора към написаното от самата нея. Често посочвана е частта от *post scriptum*-а в писмото ѝ от 9 септември 1912 г. до Яворов, в която заявява: „Ще те моля по никакъв начин да се не печата това, което ти дадох. Аз имам и ще имам достатъчно грижи, за да нямам време да мисля за някаква си моя литературна деятелност. Първата, единствената грижа ще бъде да бдя над живота на нашата любов, да бдя неуморно,

всекичасно. Аз не трябва, не мога да те загуба. Но това ти разбираш по-добре от мене“ (Найденова 1935: 170). От бдителността към любовта в чисто персонален ракурс погледът се насочва към общите места в присвояването на историите за смъртта и бденето над изговарянето ѝ – ако несръчно положи този смисъл в стилистиката на изговореното от Лора.

Така или иначе – желан приживе или посмъртен – фактът на публикуване извежда писмото от полето на частното и се опитва да разчита в него, освен всичко друго, и контекста на времето, в който се осъществява (в случая) оневиняващият поета трагично-любовен дискурс. Четенето на писмата на Лора през 30-те преминава именно през опита за осветляване на трагедията, през отговора на нападките срещу поета, през обяснението и разбулването на експресивно-депресивния и ревнив неин характер, но никога целенасочено през литературната им стойност (каквато би могла да изглежда според културните кодове на времето).

Общественият интерес, на който книгата откликва, не закъснява да ѝ благодари. В печата излизането на писмата на Лора се отразява като истинско събитие. Георги Крънзов щедро хвали начинанието: „Затова и хубавата идея на Ганка Найденова, да издаде писмата на Лора, чрез които да хвърли истинската и правилна светлина върху същността на Лора и нейната фатална за Яворов любов, е повече от навременна. И дано тя тури край на всички тези излишни и пакостни разpravии около трагичния край на Лора и Яворов (...) В тези писма, грижливо подредени и добре подбрани, Лора сама най-добре говори за себе си и за това, което се случи (...) Лора, върху паметта на която се хвърли доста кал, за да се запази чисто името на Яворов, за честта на редакторката на нейните писма, е дадена във възможно най-хубава светлина. Подчертана е не само нейната фатална любов, но и нейната голяма културност и начетеност. Има няколко писма, които подсказват за несъмнени литературни качества, каквито Лора действително е притежавала. И ако тези писма не бяха документи за доказването на една трагедия, ние бихме ги чели с удоволствие като чиста литература, като бисери на любовна изповед“ (Крънзов 1936: 2). Ако не бяха документи на нелишената от двусмисленост реконтекстуализация на фактите като книжовни практики, опровержение на вина, огледало на нравите във висшето общество, биха могли да се четат и през литературните им достойнства. Те обаче се разглеждат именно като свидетелства за вини и невинности, като онези доказателства, необходими

за опровержението на всички все още съмняващи се в неконтролируемата ревност на Лора, довела и двамата до трагичната развръзка.

Неслучайно в това издание прословутата бележка, която Яворов отчаян написва над трупа на съпругата си, звучи така: „Лора се самозастреля в момент на силно раздразнение от ревност. Аз я последвам“ (Найденова 1935: VII), а с неспираща настойчивост в по-късните цитирания взема формата на по-поетичното „Моята мила Лора се застреля сама, ида и аз подир нея“. Подир ревността на Лора и изписването на нейното „самозастрелване“ невинността на Яворов не би трябвало да буди вече съмнения. Текстът вече е наличен, за да го потвърди.

ЛИТЕРАТУРА

- Василев 1935:** Василев, Ст. П. Писма до Яворова. // *Родна реч*, 1935, IX, № 1, 99 – 100.
- Женет 2001:** Женет, Ж. Правдоподобие и мотивация. // Ж. Женет. *Фигури*. София: Изд. „Фигура“, 2001. 168 – 191.
- Каравелова 1934а:** Каравелова, Е. Г. Димо Сяров, благодаря за неволното откровение. // *Нови дни*, I, № 67, 10.XI.1934, с. 6.
- Каравелова 1934б:** Каравелова, Е. Стига. // *Слово XIII*, № 3707, 3.XI.1934, с. 1.
- Крънзов 1936:** Крънзов, Г. Лора до Яворов. Писма. // *Вестник на жената*, XV, № 643, 4.III.1936, с. 2.
- Лунгов 1936а:** Лунгов, П. Племенницата на Яворов за Лора и писмата ѝ. // *Дъга*, III, № 125, 24.II.1936. с. 1, 4.
- Лунгов 1934б:** Лунгов, П. При майката на Лора. // *Дъга*. I, № 47, 5.XI.1934, с. 1, 4.
- Лунгов 1934в:** Лунгов, П. При следователя, който е разпитвал Яворов и разбулил мистерията по трагичната смърт на Лора Каравелова // *Дъга*, I, № 48, 49, 9.XI., 12.XI.1934, с. 24.
- Марковска, ред. 1979.** П. К. Яворов. *Събрани съчинения. Т 5*. Ред. Милка Марковска, София: „Български писател“, 1979.
- Меворах 1934:** Меворах, Н. Делото Пейо Яворов. // *Юридическа мисъл*, 1934, № 9, с. 514 – 541.
- Минков 1934:** Минков, Д. Думата на прокурора по убийството на Лора. Защо Яворов бе оправдан. // *Народническо дело*, I, № 1, 19.XI.1934, с. 4.
- Найденова 1935:** Найденова, Г. *Лора до Яворов*. София: Изд. „Хемус“, 1935.
- Найденова-Стоилова 1983:** Найденова-Стоилова, Г. *Лора – Яворов. Писма и документи*. София: Изд. на ЦК на ДКМС, 1983.

Неделчев 1987: Неделчев, М. Етюди за Яворов. // М. Неделчев. *Социални стилове, критически сюжети*. София: изд. „Български писател“, 1987. 84 – 120.

Пелева 1994: Пелева, И. Биография, тривиален мит и литературна история. // И. Пелева. *Четени текстове*. Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 1994, 92 – 128.

Протич 1936: Протич, А. Проблемата Лора Каравелова – Яворова. Лора като католичка. Материали из дневника на Андрей Протич. // *Литературен глас*, VIII, № 301, 5.П. 1936, с. 1 – 2.

Свиленов 1994: Свиленов, А. Самоубийството на Яворов – тъжно ехо на клеветите със злощастieto на Лора. // *Демокрация*, V, 15.X.1994, с. 11.

Сяров 1934: Сяров, Димо. Да се установи истината. Позив към обществената съвест. // *Зора*, XVI, № 4629, 2.XII.1934.

РЕЦЕНЗИИ



Атанас Манчоров. *Между епоса и романа. Концепциите на М. М. Бахтин и „междинните жанрове“ в средновековната английска литература.* Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2011, 396 стр.

Спомням си професионално щедрите оценки, с които бе възприет текстът на Атанас Манчоров по време на защитата му като дисертация. За Александър Шурбанов „в мащабите на българската англицистична медиевистика“ трудът е „направо пионерски и трябва да бъде приветстван“. Доколкото, изследвайки развитието на англосаксонския епос и рицарския роман, Атанас Манчоров „открива неоспоримите белези на постепенен преход от дистанцираната монологичност и почти цялостното себеизличаване на разказвача към все по-активно диалогично участие в разказа“. И по думите на другия рецензент – Евгения Панчева, това е „първата пространна българска разработка върху староанглийския епос“. А заслугата на нейния автор е в умението му с „впечатляваща философска и литературнотеоретична компетентност“ да намери „свой ъгъл към изследваното неизбродно поле и да го защити сериозно и задълбочено“. Всичко това мотивира и препоръката на рецензентите текстът да бъде издаден като книжно тяло.

От защитата до превръщането на текста в книжно тяло измина време, след което сега изданието поема един самокритично усъвършенстван и стилистично прецизиран текст. Прецизиран включително и по отношение на заглавието му.

Много и различни са достойнствата на изследването на Атанас Манчоров. Ако трябва към посочените да добавя още, бих наченал от ясно формулираната хипотеза: че „за цялостното представяне на историческото развитие от епос към роман е нужна не рязка типологична граница, както в концептуалната схема на Бахтин, а една обтекаема зона на прехода, в която се разполагат „междинните“ жанрове на средновековната английска литература“. Нейното изследователско разгръщане изисква добре премислен методологически подстъп. Кое е и следващото достойнство на изследването. Обръщам внимание на него не само защото „истина и метод“ в полето на хуманитаристиката трудно се спогаждат, а и заради все по-осезаемия от края на миналия век „литературоведски nihilism“. В случая Атанас Манчоров предприема рискован (но успешен!) опит да примири „теоретичните модели на историческата

поетика“, така както концептуално я мисли М. М. Бахтин, и тези на „модалната наратология“, за да се домогне до тяхното „методологическо усредняване“ и да извлече оттук операционален ориентир към „разпадането на епическия светоглед“ и последиците от това в полето на рицарския роман. Това според мен гарантира и впечатляващите евристични резултати в изследването. А именно: разкриването как на практика „гласът на разказвача започва да се приближава към героя“, общувайки с него. Така, тръгвайки от разпадането на „историческата инверсия“, изследването се приближава към историческата реалност на промените в героическия епос и рицарския роман, уловени чрез „видоизмененията в техниката на разказване“.

Концептуално основополагащото присъствие на Бахтин в изследването на Атанас Манчоров е повод да добавя и още нещо, свързано с неговите достойнства. Защото в случая Бахтин не е само „приложен“, а усвоен и развит. От тази гледна точка без колебание бих отбелязал, че трудът на Атанас Манчоров не само приносно се вписва в постиженията на англицистичната медиевистика. Като постижение той е приносен и в полето на бахтинистиката. Тръгвайки от наследството на руския учен, той е бил принуден да огледа терена внимателно и търпеливо, да се справи с разноречието около Бахтин, да си изясни последиците от неговото неокантианско начало на територията на историческата поетика, за да изгради наистина сигурни основи за своето изследване. Само така може да се извлече методологически валидното. Към него тъкмо бих искал да добавя нещо, което смятам за съществено.

Преди повече от двацет години по повод на „дихотомичната антитеза“ на „епос и роман“ у Бахтин С. С. Аверинцев писа, че ѝ липсва „третото звено“ – „дълговечното звено на рефлексията и традиционализма“. Като същевременно отбелязва, че това не е „укор“ към „учителя“, а обяснение за нуждата на Бахтин „яснота“ за неговата романова концепция. Концепция, в която историзмът и жанровият развой остават в сянка. А под нея попадат и средновековните жанрове, които той само бегло и пътем загатва. Същото, изхождайки не само от Аверинцев, констатира и Атанас Манчоров. Приемайки концептуалната проникателност на Бахтин, чрез нея именно той и се насочва към „третото звено“ на професионалното поле, на което работи. По отношение на антитетичното съполагане на „епос и роман“ той съдържа отбелязва: „липсата на траен интерес към медиевистичната проблематика“ у Бахтин се корени „вероятно“ в неговата „концептуално-методологическа ориентация“.

След появата през 2012 г на т. 3 от събраните съчинения на Бахтин, посветен на теоретичните му изследвания върху романа, корените на „липсата“ станаха самопризнателно видими. Към тях насочва докладът на Бахтин „Роман, как литературный жанр“, десетилетия отлежавал в архивите на „учителя“. Тук първото изречение, пропуснато в началната публикация на „епос и роман“ от 70-те години, гласи: „В основата на теорията на жанровете трябва да лежи философията на жанровете. А нея я няма“. Към което може да се добави и собственото признание на Бахтин при обсъждането на доклада, състояло се в ИМЛИ само месеци преди избухването на войната – на 24 март 1941 г. Когато на обсъждането уличават романовата концепция в липсата на историзъм, Бахтин отговаря, че това е „напълно вярно“: „Аз предлагам чисто философска концепция“. Така, мълчаливо, но упорито съзрявала през 30-те години (докладът е единственото ѝ публично огласяване в състен вид), Бахтиновата концепция достига до своята най-лаконична формулировка, споделена в писмо до В. В. Кожин от 1 април 1961 г. – при романа „се изработва особена (нова) зона на построяване на художествения образ, зоната на контакт с незавършената съвременност, на осъзнатия отказ от епическата и трагическата дистанция“. Тъкмо това, което Атанас Манчоров прозорливо долавя и от което по същество стартира изследването му – приемайки „дихотомичната антитеза“ като авторитетен апел да бъде приближена до реалностите на историко-литературния процес. Кое по своему, смятам, е конкретно потвърждение на думите на „учителя“: за разлика от авторитарното, авторитетното слово иска да бъде „чуто и продължено“.

Атанас Бучков

Елена Гетова. *Възрожденската библиотека*, Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2012, 242 стр.

„Възрожденската библиотека“ на Университетското издателство „Паисий Хилендарски“ е новата книга на доц. д-р Елена Гетова. Текстът представлява литературоведско и културологично изследване на отношението към книгата и книжовната практика през Българското възраждане. Чрез параметрите на възрожденската култура, в чийто център е поставена книгата, последователно и увлекателно се гради, допълва и разширява своеобразен психосоциален модел на онази част от възрожденското общество, която заявява отношение към книжовността. Отношението варира в параметрите от любопитство до възхищение, но каквато и да е емоционалната му сила, то е в основата на „сложните културни процеси, пораждащи виждания за ценностите на събирането и издирването на знанието, за нагласите към пространствата, в които то се съхранява, за реда, натрупването, движението и необяснимото (мистериозно) изчезване на възрожденските книги, за паметта и припомнянето като импулс към тяхното възстановяване“ (с. 7).

Интересен е избраният подход за събиране и коментиране на възрожденската библиотека. Предложеното в книгата каталогизиране е авторско, на Е. Гетова. То не следва стандартния библиотечен каталог. Не следи хронологията, по която се „попълват“ библиотечните регистри на създаващата се родна библиотека. А намира любопитни сюжети за по-малко коментирани аспекти от творчеството и биографиите на популярни възрожденци като Неофит Рилски, Ив. Богоров, Д. Войников, П. Р. Славейков, Теодосий Икономов; оригинално и елегантно вписва един французин – Ив. дьо Вестин, заедно с Ив. Славейков, Й. Йовков и един не особено познат наш съвременник – Л. Генчев, в епохата на Българското възраждане. Свързва всички тези имена, текстови и личностни присъствия с градежа на българския книжовен фонд. Прави го интелигентно, понякога парадоксално, но винаги аргументирано, далеч от позата на груб провокатор.

„Възрожденската библиотека“ обединява разнообразието от литературоведски търсения и споделяния на Е. Гетова, направени по различни поводи през последните години. Общата рамка на условната библиотека, която авторката попълва или от която „вади“ екземпляри, за да ги представи през своя прочит, концептуализира петнадесетте

различни акцента, върху които насочва вниманието си в тази книга. Разпределя ги в две големи глави: „Книги във възрожденската библиотека: контексти, проекти, силуети“ и „Библиотеки в книгата: присъствия. Възрожденски литературни библиотеки“. Те са допълнени от последната трета глава: „Библиотеки и изследователи“. Тя е малка по обем, но съдържа обобщенията на възрожденските литературни процеси, изразени в концепциите на професор Иван Шишманов и професор Петър Динеков.

Елена Гетова започва своята изследователска разходка из лабиринта на възрожденските книги, навлизайки в духовното пространство на личната Неофитова библиотека. Разкрива книжовните интереси и книжното богатство на един от най-ерудитаните възрожденци. Прави връзката между библиотечното пространство и духовното съдържание. Разглежда личната библиотека и нейните каталози като възможност да се конструира човешкият и писателският образ на събирача притежател. Успешно оживява представата за Неофит Рилски чрез неговите избори на книги. Притежаваните книги/вещи говорят за човека не по-малко от прочетените книги или употребявани предмети. Личните библиотеки са отражение на своите притежатели. Защото, дори да не прочетем книгите, които купуваме, ние правим избора си като потенциални техни читатели. С изборите си, включително и на книги, разкриваме себе си. Тази гледна точка към отделни личности и към епохата, разчетени чрез важните за тях книги, е находка в интерпретаторския подход на авторката.

Работата с библиотечни каталози, знанието, което получава от тях, сякаш насочват Е. Гетова да подреди така собствената си книга, че тя реално каталогизира елементи от възрожденския свят. Доуточнява го, разчита го чрез друга подредба, поглежда към него през друга оптика.

Освен че прави проекции на личностите, които я събират, възрожденската библиотека има и друга голяма функция, подчертана от авторката – „тя е идеологически микромодел на една модернизираща се нация. Модел, който съзнателно търси и определя приоритетите на новата българска литература като институция и като идеологически проект“ (с. 21). Един от акцентите в първата глава са проявленията на модерността и нейното осъзнаване през българския XIX век. Измеренията ѝ са прочетени както чрез съставения и преведен от Д. Войников „Сборник от разни съчинения. Исчерпени из Французката литература и пригодени с прибавления на няколко български съчинения за пример на младите, что ся занимават с писменност...“, така и чрез „Иван-Богоровата „индустриална“ библиотека“ (цитатът е подзаглавие от Първа глава), а също и чрез Славейковия литературен проект на българското, преминаващ през „топосните измерения на нацио-

налната идея“. Според Е. Гетова чрез работата с множество географски, исторически, археологически, етнографски свидетелства Славейков описва териториалната карта на „българските места“. Отпечатва във възрожденската преса стотици публикации по темата, които съставят част от важните географски „редове“ във възрожденската библиотека. Обобщението, направено от доц. Гетова, оценява опитите на П. Р. Славейков да очертае българското, но и да го отвори за европейското, т.е. за модерността: „Славейковите описания са предизвикателство за наблюдение, защото са един уникален библиотечен каталог от описания на природа, емоция и преживян опит. Те са своеобразен свод от измерения и проявления на възрожденския космополитизъм, който полага българските пространства в полето на моралните послания на европейските модернизационни проекти“ (с. 66).

Журналистиката е заниманието, което съпътства и неуморния експериментатор Богоров през целия му професионален път. Авторката запознава читателите с икономическата програма на Ив. Богоров и с уникалното присъствие във възрожденската книжовност на създаденото от него първо българско икономическо списание – „Журнал за наука, занаят и търговия“. Най-малкото, което редакторът постига със списанието, е „словесно модернизиране на икономиката“ на страниците на възрожденската периодика.

В книгата основателно е отделено значително място на периодиката. Тя е коментирана като културното пространство, в което се водят спорове, поставят се проблеми, изясняват се тези, дават се естетически оценки. Освен територия на спора – „за“ или „против“ театъра, „за“ или „против“ европейската литературна традиция като модел за подражание (сборника на Д. Войников), периодичният печат е представен в неговите утилитарни функции; със способността му чрез механизма на въобразяването да набавя липсващата реалност (икономическият проект на Ив. Богоров например); на неговите страници критиците анализират, рецензират и правят първи опити да канонизират художествени факти. Самите „художествени факти“ имат свои първи появи именно в периодиката (разказите на Каравелов и Йовков). Последното предполага любопитното наблюдение на авторката за „литературата като журналистика“. Създаването на литературни образци от модерните жанрове логично извежда и литературната критика на публичната сцена. Така възрожденската библиотека се сдобива и с раздел „критическа библиотека“.

Само по себе си наличието на периодичен печат означава модерност. Той се основава и на техническите, и на комуникативните възможности/нужди на Новото време. Той е елемент от градските условия на живот. Наличието на книги и периодика култивират четене-

то и читателя и създават библиотечно пространство. Отново те провокират писането и писателя. Изхождайки от общообразователния характер на вестника и на списанието през Възраждането, Е. Гетова ги разглежда във функционирането им като книга. Представя вестника и списанието като книга „за“ и „от“ света; като неотменна част от пространството на града. Към тях добавя и драмата, която действително е книга, когато не е представена на сцената. Независимо обаче дали е прочетена непосредствено, или през театралния спектакъл, драмата, както и пресата притежават механизми, чрез които най-видимо експонират емблемите на Българското възраждане.

Втората част – „Библиотеки в книгата...“ започва с калейдоскопично разнообразие от гадателни книги. Въпреки характера им на развлекателно четиво авторката ги оприличава на историографски съчинения. Както и историите, те съдържат различни темпорални нива в разказите, които ги формират. Съчетават времето на миналото с времето на настоящето. Гадателните книги съдържат и времето на бъдещето. Четивата в тях са разбираеми и посланията им стигат безпроблемно до читателя. Затова им се възлагат важни функции. Една от тях „е тази да се префункционализира потенциалът на литературното, да се преодолеят различия и да се прехвърлят „мостове“ между авторитетното и фриволното, между страшното и смешното, между магическото и всекидневното, между свещеното и профанното“ (с. 113). Предсказанията, знаенето на гадателните книги е вид магическо умение, което владееят някои от Йовковите герои. Анализът на Е. Гетова припознава астрологията като вид литературно занимание на героите, свързали съдбата си с Антимовския хан.

Интересен прочит в контекста на възрожденската библиотека е направен и на Каравеловия сборник „Страници от книгата за страданията на българското племе“. Това издание е видяно като книга, съставена от множество книги. Самият сборник е анализиран като своеобразна библиотека.

Една от частите на „Библиотеки в книгата...“ е интересен разказ за реалната библиотека на Каравелов, съхранявана в НБКМ. Описанието ѝ е включено в интригуващ сюжет, оформил се около нея. Книжното наследство на писателя е предадено на библиотеката през 1881 г. от неговата съпруга в изпълнение на завещанието му: „Библиотеката ми оставям на милия ми български народ“. Части от архива на Каравелов съвсем скоро след изнасянето му от дома на автора се вписват в един от травматичните литературни и извънлитературни мотиви на Възраждането – за изчезналите книги/библиотеки. Изчезват и части от Славейковите библиотеки (по израза на Е. Гетова): почти напълно – тази с пословиците и поговорките, които събира през целия си жи-

вот, и частично се изгубват текстове от „лирическата му библиотека“. Той, както и Неофит Рилски стават свидетели на изгарянето в пожари на собствените им книги.

Сред познатите присъствия на личности от възрожденската епоха и на времето след нея се появяват с имената и с литературните си присъствия двама автори, които са представени така, че приковават вниманието към себе си – Анри-Пиер дьо Вестин и Любомир Генчев. Дьо Вестин е французин от XIX век, приел името Иван по време на престоя си по нашите земи в знак на симпатия и съпричастност към съдбата на българския народ. Изпратен е да отразява събитията на Балканите от 1876 година като кореспондент на в. „Фигаро“. С неговите кореспонденции, допълнени няколко месеца след завръщането му във Франция и оформени в книга, Е. Гетова дава пример за присъствието във възрожденската библиотека на гледната точка на Другия. С този пример междутекстуалното говорене на отделни части вътре в книгата се разширява до межкултурен диалог. В цитираните примери от разказа на Дьо Вестин присъства парадоксалното, произтичащо от разминаването на обществените манталитети. На днешния читател те звучат изключително забавно, но... не и непознато.

Любомир Генчев е поет франкофон, чието творчество (лично и преводаческо) достига до френските читатели в първите години на XXI век, двадесетина години след смъртта на автора. Разказът за него логично (според литературната хронология) е поставен почти на финала на „Възрожденската библиотека“. Като преводач прави собствен подбор и антологично представя важни творби от френската, немската, руската и българската поезия. Представянето на автора е безспорно интересно. Но особено интересно е композиционното решение на авторката. Малко след началото на книгата и малко преди края ѝ са поставени статиите, които анализират антологичните избори на Войников и на Генчев. Антологията на Войников е „Сборник от разни съчинения“, която, поради преобладаващия преводен характер на публикуваните примери, насочва погледа „от вън към нас“. Сборникът на Л. Генчев – „Антология на българските поети“, променя посоката „от нас навън“. Това своеобразно антологийно рамкиране на големия текст на Е. Гетова показва „възрожденската библиотека“ в нейното порастване. Патосът е там, че Възраждането не може да състави своя представителна антология, но българската библиотека на модерното време, започнала да трупа своите първи екземпляри във времето на Неофит, Войников, Славейков, се е сдобила с представителност и обем, които са за „показ“.

Книгата на доц. Гетова съдържа просвещенския култ към книгите и мистичната вяра в тяхната сила. Авторката търси редките екзем-

пляри от възрожденската библиотека и я пренарежда чрез собствения си аргументиран прочит. Текстът ѝ предразполага четенията му прогресивно да се умножават. Разнопосочността на диалозите вътре в него изплита/разплита мрежа от тълкувания. Всеки финал на разсъжденията завършва с потенциална покана за тяхното продължаване в поне няколко други посоки.

„Възрожденската библиотека“ влиза в диалог с литературоведски тези и критически съждения от пълния времеви регистър на професионалното мислене върху българските литературни произведения – от споровете на страниците на възрожденската преса, през рецензиите на Ив. Мешеков, Цв. Минков, Д. Шишманов, до изследванията на И. Пелева, Ю. Николова, Р. Дамянова, М. Кирова, Н. Аретов, Цв. Ракъовски... Може би по-голямата ценност на книгата на доц. Гетова е не в това, което тя изговаря, а в предложенията за още разговори и размислите, които провокира.

Ще завърша с цитат от „Възрожденската библиотека“. Наблюденията са на авторката и се отнасят за умението на Йовков да обединява самостоятелно публикувани разкази в хомогенно и концептуално цялостна книга. „Известен с пословичната си прецизност по отношение на оформяне и съдържателна цялост в циклично обединените си разкази, Йовков за пореден път се възползва от възможността да се завърне, вгледа и препрочете собственото си писане.“ Когато четях тези редове, разпознах в обекта, за който се пише, субекта, който пише. Разпознах удоволствието на Елена от възможността да се „завърне, вгледа и препрочете“ своите текстове. Да ги нареди така, че те да представят „Възрожденската библиотека“.

Николета Пътова

Соня Александрова. *Западноевропейската литературна 1953/54 година.* Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2012, 224 стр.

Книгата на Соня Александрова „Западноевропейската литературна 1953/54 година“ представлява преработен вариант на дисертационния ѝ труд за присъждане на образователна и научна степен „доктор“ по сравнително литературознание със заглавие „L’année littéraire 1953 – 54 dans la littérature européenne“. Този текст има любопитна и не съвсем стандартна научна история: написан и защитен първо на френски език пред специализирана международна комисия по литературознание в Université d’Artois, Арас, Франция през 2008 година, а след това – през същата година, представен и апробиран в катедрата по история на литературата и сравнително литературознание в ПУ „Паисий Хилендарски“ – вече като монография на български език.

Така научният дебют на Соня Александрова е на практика свързан с два самостоятелни текста, различни не само поради факта, че единият е на френски език, а другият – на български. Тези два научни проекта не са в отношение оригинал – превод, защото и анализираният в тях материал, както и структурирането му и методологическата му обезпеченост в тях са различни. Затова и книгата, която впоследствие се ражда от тези дисертационни тези, е рожба на ново, грижливо и прецизно научно осмисляне и писане.

Избраната тема от своя страна също е експериментална, новаторска. Тя предполага силни изследователски интуиции и работа с огромен и много разнороден емпиричен материал, видян и осмислен през идеята за синхронно изучаване на литературната история през призмата на литературните години. Това на свой ред налага необходимостта от изработване на своя собствена изследователска стратегия и избор на методология, която да защити валидността на предложените от авторката тези.

Сложността на този проект и изборият „кръстопътен“ за западноевропейската култура период – 1953 – 1954 година, налагат и предложените от Соня Александрова методологически избори. Както ще заяви и авторката, „изследването се опитва да аргументира синхронния срез на западноевропейската литература в зоната на 1953/54 го-

дина, като очертава диахронните перспективи на открития материал“, т.е. оперира с предходни и следходни спрямо разглеждания период произведения, като извежда диахронните проекции и съотнасяния на изследвания художествен материал, откроява устойчиви мотиви, зараждащи се проблеми и тематични серии, както и сюжети и мотиви със затихващ (рекапитулиращ) характер.

С оглед на граденето на синхронни серии в литературата и очертаването на надеждна диахронна картина на литературното развитие, с оглед и на работата с опорни понятия като „литературна година“ и „литературно поле“ в своята методология изследването на Соня Александрова се базира на няколко постановки: на Ханс Р. Яус („Литературната история като провокация към литературознанието“), на Ив Шеврел и Клео Протохристова за *литературната година* (Шеврел – „Литературни синхронии. Гледни точки и исторически перспективи“; Протохристова – „Литературна история и литературни години“), на Ю. Тинянов за *литературния факт*, както и на тезите на Пиер Бурдийо и Фернан Бродел.

Изследването заявява принадлежността си към едно актуално поле на хуманитаристиката – съпоставителното литературознание, и избира тематологията като един валиден за целта избор. То предлага хомоложни вериги от прозаически художествени творби, градени на базата както на хронологията, така и на тематичните серии, които ще обособи и изследва. Сред обстойно анализирания творби са: „Дом без стопанин“ и „И не каза нито дума“ на Хайнрих Бьол, „Повелителят на мухите“ на Уилям Голдинг, „Във всеоръжие“ на Ивлин Уо, „Подозрението“ на Фр. Дюренмат, „Щастливецът Джим“ на Кингсли Еймис, „Под мрежата“ на Айрис Мърдок, „Време да се живее и време да се мре“ на Ерих Мария Ремарк, „Смърт в Рим“ на Волфганг Кьопен, „Жул и Жим“ на Анри-Пиер Роше, „Добър ден, тъга“ на Франсоаз Саган, „Щилер“ на Макс Фриш, „Мандарините“ на Симон дьо Бовоар, „Малките кончета на Таркиния“ на М. Дюрас и др. Разбира се, в изследователския диапазон на това изследване стоят и десетки други произведения – емблематични пиеси на абсурдисткия театър (на Бекет и Артюр Адамов), дебютни романи на „Сърдитите млади хора“ (Дж. Уейн, К. Еймис), Рей Бредбъри и др. Така изследването на Соня Александрова осмисля жанрово и тематично нееднородни творби, стилово несъпоставими автори и произведения, сред които едни имат съдбата на бестселъри, а други остават с по-скромен успех, по-маргинални в общото поле на литературата от периода.

Заявените в началото на изследването и съответстващи на проблематиката и материала методологически решения са проведени ясно и убедително до финала.

На практика *литературната 1953/54 година* (отвъд нейните конкретни и реални художествени продукти, подвластни на еднозначно емпирично описание и систематизиране) е *мисловен конструкт*, рожба на изследователски интуиции и аргументирани тези. През литературната 1953/54 година Соня Александрова улавя и анализира както процеси, протичащи преди това в западноевропейското литературно и социално пространство, изкристализирали в доминантни теми и художествени творби през въпросния период, така и културно поле, в което се зараждат нови тенденции, теми, културни твърдения и ценности, на които предстои да се валидизират с категоричност в следващите десетилетия. Във фокуса на тази литературна година ще попаднат процеси, характеризиращи социално-антропологически концепти, трайни културни твърдения и нагласи на западноевропейската култура.

Така синхронният срез дава възможността на Соня Александрова да открие и изведе убедително *важни тематични серии*, през които да конструира и разказа за това как западноевропейската култура от средата на века проблематизира извечни и фундаментални въпроси като *детството и младостта, зрялата възраст и старостта, плажа* като нова интерпретация на античния *locus amoenus* (на утопичния, пасторалния топос) и др. Така през въпроса за детето злодей в литературата, през маргинализирането на женските образи, встъпили в „зрялата възраст“ (за сметка на приоритетното присъствие на децата и младите мъже), и обезценяването на всички възрасти освен младостта се оглеждат важни трансформации в социалното пространство и в ценностната скала на западноевропейската култура, в която се разколебават традиционни мисловни модели и патриархални ценности (брак, семейство и семеен уют, висок социален статус на герои в зряла възраст) и все по-болезнено се актуализира въпросът за младостта (за вечната младост и за нейните възрасти), за удоволствения начин на живот като необходим и главен модус на човешкото.

Така изследването на Соня Александрова ще ни отведе и до особено продуктивните и оригинални наблюдения за доминиращи мотиви в очертания литературен период, както и за мотиви със затихващ характер. Към първите тя извежда опиянението – „угасналите семейни огнища и алкохолните пожари“, а към вторите – темата за войната (Втората световна война).

Затова и третата глава от книгата на Соня Александрова е конструирана отново през тази призма, следвайки ясно избраната методология. Тя ще тръгне от паралитературните предпоставки, за да очертае „литературни дебюти, шедеври и залези“ от 1953/54 година, концентрирайки се върху френската, английската и немската литература в този период, и ще завърши разказа си с проследяването на изведените теми и социокултурни модели в другите изкуства – в музиката и в киното. Легитимността на този текст като компаративистично изследване е убедително засвидетелствана и от широките интереси и познанията на авторката, свързани с киното. В тази финална част от третата глава на книгата особено продуктивни и интересни се оказват наблюденията върху развитието на американската киноиндустрия, нейните културни икони (Мерилин Монро, Джеймс Дийн, Марлон Брандо, Одри Хепбърн, Хъмфри Богарт) и ценностни твърдения („Джентълмените предпочитат блондинки“, „Как да се омъжиш за милионер“, „Няма друг бизнес като шоубизнеса“). Тези процеси са успоредени и с развитието на европейското кино, с появата на емблематични филми на творци като Фелини („Пътят“), Антониони, Бергман, с раждането на френската Нова вълна. Наблюденията открояват специфичния диалог между литературата и киноиндустрията през 50-те и 60-те години на века, характера на преноса на литературни мотиви, сюжети и идеологически твърдения в киното, диалога между литературата и „седмото изкуство“.

Картината на литературната 1953/54 година, която ни предлага Соня Александрова, не остава само в полето на изкуството – на литературата, киното, музиката. Тя органично вписва в хода на анализа на културните процеси и възловите промени, настъпващи в социалното, политическото, икономическото, научното и индустриалното развитие на Европа и света. В този смисъл книгата предлага и увлекателен разказ за всички процеси, изграждащи облика и духа на 1953/54 година, на средищното за ХХ век десетилетие. В този пъзел, реконструиращ картината на времето (на 50-те години на века), са открити социалните и икономическите предпоставки, довели до раждането на плажната култура и на нейните рекламни стратегии, залегнали върху реактуализацията на елински митове и културни стереотипи с многовековен живот, до идеологизирането на плажния топос и „почивката“, култа към младостта и безгрижното безвреме, както и сходни предпоставки за раждането на масови развлечения („цивилизацията на свободното време“), огласени във високата и масовата култура; идеологията на baby boomers. Книгата очертава икономическото и социалното развитие на

Европа от следвоенния период, научните открития, концентрирани около 1953/54 година (в медицината, биологията, химията, физиката, технологиите), реформите в образованието, политическите и идеологически процеси, довели до разделянето на Европа от т.нар. Желязна завеса и назряването на нови политически конфликти.

Огромният емпиричен материал, с който оперира Соня Александрова, е прецизно изведен и в Приложения (в края на книгата). Това са на практика всички литературноисторически факти, свързани с *литературната 1953/54 година*, систематизирани в табличен вид, които са полезни както за литературоведи, историци на литературата, така и за по-широка читателска аудитория с хуманитарни интереси.

Книгата на Соня Александрова предлага увлекателно и в същото време задълбочено изследване на фундаментални процеси, стоящи в тъканта и на съвременната европейска култура, откроява тенденции (градежа на идеологии и норми), белязали и съвременната ни културна ситуация. Това на свой ред убедително потвърждава резултатите от литературното изследване, приканващо читателя да мисли и да си задава въпроси.

Дияна Николова

Всички статии, включени в поредицата Научни трудове на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“ – Филология, са рецензирани.

All contributions to the Paisii Hilendarski University of Plovdiv Bulgaria Research Papers in Philology have been peer-reviewed.

**Пловдивски университет
„Паисий Хилендарски“**

**НАУЧНИ ТРУДОВЕ
том 50, кн. 1, сб. Г, 2012**

Филология

*Предпечатна подготовка: Гергана Георгиева
Печат и подвързия: УИ „Паисий Хилендарски“*

Пловдив, 2013
ISSN 0861-0029