

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“



ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

ПАИСИЕВИ ЧЕТЕНИЯ

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Пловдив

10 – 12 октомври 2013 г.

НАУЧНИ ТРУДОВЕ

том 51, кн. 1, сб. В, 2013

Филология

**PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS – LANGUAGES AND LITERATURE
VOL. 51, BOOK 1, PART C, 2013**

Международна редакционна колегия

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

Отговорни редактори

доц. д-р Жоржета Чолакова
проф. д.ф.н. Диана Иванова

Научен секретар

д-р Веселка Ненкова

Редакционен екип

проф. д.ф.н. Любка Липчева
доц. д-р Юлиана Чакърова
доц. д-р Татяна Ичевска
доц. д-р Елена Гетова
доц. д-р Христина Тончева
доц. д-р Красимира Чакърова
доц. д-р Борян Янев
доц. д-р Яна Роуланд
гл. ас. д-р Борислав Борисов
гл. ас. д-р Снежана Цонева-Матюсън
гл. ас. д-р Фани Бойкова

Коректор

гл. ас. Гергана Иванова

ISSN 0861–0029

СЪДЪРЖАНИЕ

СТУДИИ

Yana Rowland

Lacunae: on Thomas Hardy's Human Shows, Far Phantasies, Songs and trifles (1925) 9

ИДЕОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРНА РЕЦЕПЦИЯ

Амелия Личева

Нобеловите награди в новия век. Идеологическите избори 45

Дария Карапеткова

Отзвучи от идеологизацията на литературните процеси в Италия през 50-те години 50

Иван Русков

Образ и подобие: пре/създаване на Паусий през 30-те години на XX век 57

Младен Влашки

Европейският литературен авангардизъм в българския социокултурен контекст след Първата световна война 70

Славка Михайлова

Адаптации в проза на Омировата „Илиада“ за деца и юноши – проблеми на рецепцията (1878 – 1944 г.) 81

ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА

Atanas Manchorov

The Processus Talentorum (Towneley XXIV) and the culture of laughter in medieval English drama 93

Меглена Златкова <i>Етнологското изследване като ‘anthropology at home’ – аспекти на превода на култура</i>	106
Vitana Kostadinova <i>Translations of Jane Austen’s Persuasion into Bulgarian</i>	119
David Bruce Jenkins <i>Interim report of the Bulgarian society for the diffusion of useful ignorance</i>	131
Milena Katsarska <i>The “un-American” activities of Viktor Sharenkov.....</i>	144
Spasimir Trenchev <i>Technological future in William Gibson's and Cory Doctorow’s novels through the scope of physicist Michio Kaku</i>	158

ИНТЕРКУЛТУРНА КОМУНИКАЦИЯ

Амелия Милчева <i>В началото бе кръглата маса.....</i>	169
Irena Kristeva <i>La pulsion de lire dans les Petits traités de Pascal Quignard.....</i>	182
Pavlina Ribarova <i>Dimensions mythologiques des romans d’A. Nothomb : mythifier, demythifier et remythifie</i>	193
Maya Timénova-Koen <i>Lecture de la marginalité dans la pièce Etre là de Sylviane Dupuis.....</i>	206
Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante <i>La voix narrative au féminin: Rose, Melie, Rose de Marie Redonnet</i>	216
Radoslava Minkova <i>Interkulturelle aspekte und intertextuelle bezüge im roman „Stadt der engel oder the overcoat of dr. Freud“ von Christa Wolf.....</i>	231

**СМЪРТТА В ЛИТЕРАТУРАТА –
КАНОНИЧНА, ИСТОРИЧНА, КАТАРТИЧНА**

Атанас Бучков <i>М. М. Бахтин за смъртта, акушираща героя</i>	243
Жоржета Чолакова <i>Онтологичният образ на смъртта в поетиката на Отокар Бржезина</i>	254
Йордан Костурков <i>Литературната смърт и канонът: супраекзистенциалност и анестезия в американската литература</i>	268
Кичка Кусева-Персенска <i>„Женско писане” и сантименталност (смъртта в разказите на Евгения Марс и Ана Карима)</i>	274
Ваня Георгиева <i>Повторение и събитие. Сто години от смъртта на Лора Каравелова</i>	283
Ана Маринова <i>Смъртта в анималистиката на Емилиян Станев – един поглед</i>	292
Мария Панова <i>Вариации на темата за смъртта в поезията на Константин Павлов</i>	304

РЕЦЕНЗИИ

Йордан Костурков <i>Запрян Козлуджов. Херменевтичният подход – основания и изпитания</i>	315
Весела Кацарова <i>Yana Rowland. Movable Thresholds: On Victorian Poetry and Beyond in Nineteen Glimpses</i>	319

СТУДИИ



**LACUNAE: ON THOMAS HARDY'S *HUMAN SHOWS*,
FAR PHANTASIES, SONGS AND TRIFLES (1925)**

Yana Rowland
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

In Hardy's *Human Shows, Far Phantasies, Songs and Trifles* (1925) one stumbles upon a surprising variety of lack, expressed through the expiration of beloved people, the departure of sustainable hopes for a more humane future, the unsuccessful attempts to revise life, the fleetingness of natural beauty, as well as through all sorts of metaphorically indicated interruptions, omissions, fragmentation and anonymity (suggested in the titles of poems). The absence of a steady point of reference (seen in the persistent images of incompleteness) speaks of an irreparable existential chasm and of the disintegration of the lyrical self's internal autonomy both of which have ontological validity in the perception of the modern individual – an alien survivor amidst history as a caricature of seriousness and order, a disfigured mosaic of interchangeable mocked reveries about achievability of meaning.

Keywords: lack, anonymity, interchangeability, Thomas Hardy, meaning, past, history, ontology

“Is life a pseudo-concept? Don't I have to choose, in extreme situations, between my life on the one hand and my friends, truth, my faith on the other? To be exact, if there are moments when my life appears to me united into one all-embracing value, it is not from the interior of indefinite, chequered, affective experience, but from the exterior, from the viewpoint of death. It is death which gives life its unity, in the sense that only a catastrophic situation, forcing me to choose between my life and those of my friends, has the power of posing the question of my existence. The possibility of this simple event, my death, my dying, suddenly unites all that I am as body in one equally simple embrace. From dying, life receives all the simplicity, if not as an act I posit, then at least as a state of bodily existence itself” (Ricoeur 1966: 121).

Experiential traces, remnants, twists and discrepancies of all sorts always appealed to Hardy more than actual observable happenings, normality, predictability or propriety of morals. Abnormality, mimicry, secrecy, faultiness, mockery, unimportance, lunacy and ostensibly gobbledygook discursiveness – these features appear to have left a titular imprint on *Human Shows, Far Phantasies, Songs, and Trifles* (1925) – Hardy’s last complete collection of poems which, traditionally, also contains verses wrought out of, or leading to, events, much earlier than the time of their actual publication.¹ Here are titles suggesting lack, rifts of expectations, fragmentariness, irreversibility, finality, anonymity and underestimation. *Waiting Both; In a Former Resort after Many Years; The Monument-Maker; Last Week in October; Come Not, Yet Come; The Later Autumn; In St. Paul’s A While Ago; A Last Journey; When Dead; Sine Prole; Ten Years Since; The Graveyard of Dead Creeds; A Night of Questionings; Life and Death at Sunrise; The Frozen Greenhouse; Two Lips; Plena Timoris; The Last Leaf; A Second Attempt; “Freed the Fret of Thinking”; The Mock Wife; Last Look Round St. Martin’s Fair; The Aërolite; The Fading Rose; “What’s There to Tell”; Farmer Dunman’s Funeral; On the Portrait of a Woman About to Be Hanged; “Not Only I”; A Poor Man and a Lady; The Echo-Leaf Answers; Inscriptions for a Peal of Eight Bells; A Refusal; “Known Had I”; The Sundial on a Wet Day; Her Haunting-Ground; The Forbidden Banns; On Martock Moor; That Moment; “Nothing Matters Much”; “Why She Moved House”; A Leaving; Song to an Old Burden; “Why Do I”*. The poems deal profusely with the expiration of beloved people, the departure of sustainable hopes, the unsuccessful attempts to revise life, the fleetingness of natural beauty; they offer general, abstract or precise manifestations of interruptions, omissions, mortal errors, death and anonymity. The absence of a singularly definable steady point of reference (seen in the persistent images of incompleteness and imperfection) speaks of an irreparable existential chasm and of the disintegration of the lyrical self’s internal autonomy, both of which have ontological validity in the perception of the modern individual – an alien survivor amidst history as a caricature of seriousness and order, a disfigured mosaic of interchangeable mocked reveries about achievability of meaning.

¹ See, for instance: *Coming Up Oxford Street: Evening* (1872), *Last Love-Word, The Prospect* (1912), *When Oats Were Reaped* (1913), “*She opened the door*” (1913), *Retty’s Phases* (1868), *A Beauty’s Soliloquy During Her Honeymoon* (1892), *The Monument-Maker* (1916), *Inscriptions for a Peal of Eight Bells, The Sea Fight* (31 May, 1916), *Discouragement* (1863 – 67).

* * *

Lunacy, Rifts, Lack of Perspective

As ever, the “tireless poetic experimenter”² yields a myriad of impressions which disclose the travail of memorializing the unjust distribution of pain and pleasure, of dignity and infamy, of fame and nothingness, of survival and oblivion – all of which regulated through inveterate death. Hardy remembered, for instance, how, as a boy, he had witnessed his father killing a bird idly with a stone on a half-frozen field: young Thomas picked up the starved creature and had it ingrained in his memory forever (Irwin, ed. 2007: 456). On another occasion, he went on hands and knees, pretending to eat grass, to examine the reaction of sheep around (ibid.). Similarly, Hardy’s lyrical speakers demonstrate an excessive degree of contemplativeness, a worrying readiness to bear pain and an indicative willingness to merge with external reality, whilst affirming the necessity of codifying, canonizing and cherishing the sheer absurdities of existing. Lunacy and malady denote a lack of chances for progression, for escape from usualness and for achieving liberation from society’s mechanical categorization of extraordinariness as redundant, ill, threatening or sick. This collection of Hardy’s abounds in sick scenes that signal a community’s denial of the necessity to accept life as a variorum, as being in heteronomy, in dialogue with one another – something which the poet’s perspectivism and impressionistic relativism of description traditionally explicate. In *A Bird-Scene at a Rural Dwelling* there is an account of birds’ life from the point of view of an inmate – a prisoner or a dweller of a lunatic asylum – in parallel and contrastively: his routine is stagnant, is one behind bars, their song is an unhindered sweet living whistle; the “*clock within goes five*” (measuring internalized routine), the birds outside spontaneously “*retire discreetly*” as the “*inmate stirs*”; he comes fully forth yet “*they seek the garden,/ And call from the lofty costard, as pleading pardon/ For shouting so near before/ In their joy at being alive*” (ll. 7-10). As the abnormal/human comes forth, wildlife withdraws giving in to fear, even though the birds’ chirrup is said to have been resounding for “*a hundred summers*” (l. 13). This also suggests the age of this institution which seems to function hereby as a screen between two worlds where freedom and imprisonment are above all frames of mind and self-perception rather than judicially endorsed states of existence.

² Michael Irwin estimates some “eight hundred different metrical forms in the one thousand and ninety-three poems” that Hardy wrote, being fully “aware of the effects possibly achieved by varied lineation and the general distribution of the printed poem across the white of a page” (Irwin, ed.2007: XXIV).

The ancient faith of oneness, of communion with nature in the vast sense of the word, of intuitive safekeeping of universal harmony has now been swapped for the “*steady stress/ Of Reason’s movement, making meaningless/ The coded creeds of old-time godliness*” (*A Cathedral Façade at Midnight*, ll. 19-21). Houses look “*blistered by a curse*”: inhabited still by the presence of a woman who met a man, seduced him, then slighted him, buried him (much to the community’s discontent), and she now “*gods him*”, building a temple to ease her guilty conscience and “*scalding fires*” within (*Every Artemisia*, ll. 15, 17, 24, 27-28, 31-35). The woman still lives but is eaten up internally by a sense of guilt: that she ruined her beloved’s life. In her remembrances there is both satisfaction and denial: she dwells within the heterogeneity of pain and pleasure – a phenomenon so typical for Hardy’s vociferously iconoclastic survivor-commentators of the discordant values of being one amidst the many (Cf. Ricoeur 1966: 105 – 06). Rather than lack, this woman senses some threat – the threat of the man whom she loved, ruined, outlived, but who still occupies a superior position and on whom she therefore depends even after he has departed.

* * *

Blankness, Oblivion

Surviving in Hardy means hanging above an abyss of indefiniteness as to your own place in this universe where illness is almost a customary state of mind and where “optimists” as he used to say, would “blind the eyes to the real malady, and use empirical panaceas to suppress the symptoms” (Hardy 2007: 393). The symptom in this case, however, is the Other inside me, the one whom I remember, to whom I am no different, whom I have wronged and on whom I depend as he feeds my memory, therefore my conscience, therefore my own Self which begins to take shape as that Other becomes no more. This disproportion of being and of becoming through outliving and missing is a seminal element in Hardy’s poetic world. The disease develops as early as one’s birth as one starts exercising one’s memory – a factor of cognitive growth and a pre-requisite for, as well as a result of, one’s linguistic-experiential eventness. A poem which almost certainly relates to Hardy’s first wife, Emma, presents a wayward survivor who “*chisels her monument*” to his “*mind’s content*” only to be rebuffed by his beloved’s ghost which pronounces of this very monument:

*“It spells not me!” [...]
“Tells nothing about my beauty, wit or gay time
With all those, quick and dead,
[...]
Including you, who carve there your devotion;
But you felt none, my dear!”*

The lyrical speaker forces a tear, seeing he “*had not been known by her, / And never prized!*” The poem is *The Monument-Maker* (1916, ll. 1-2, 10-12, 15-16) – composed four years after his first wife’s death. It “boasts” a superficial, self-centered heir to the memory of a departed beloved now haunting him as the arrogantly perceptive and intelligent ghost which “scorns” the failure of his memory, his pretence in mourning out of decorum and his obsession with external shapes of mere aesthetic value, such as the lavishly and finely shaped marble tombstone, apparently a long-last project of general pragmatic social merit.

Hardy’s lyrical survivors come to regret the common social state of oblivion whilst also appreciating the lot of being temporally bound, as in “*Let me believe*” (ll. 9 – 16):

*And I will fondly ponder
Till I lie
Earthed up with other yonder
Past a sigh,
That you may name at stray times
With regret
One whom **through green and gray times**
You forget!*

Compared to the previous quote, this one illustrates how the position of a triumphantly surviving “monument-maker” is interchangeable with that of a wise and mellow dead person – forgiver of humanity’s neglect of the past, of history, and of truth. Indicatively enough, the course of being is seen to stretch between “*green and gray times*” (my bold type in the poem cited above) – between verdant nature/youth/emergences/life/grass, on the one hand, and culture/old age/disappearances/death/the tombstone, on the other. Intelligence and associative memory declare that both these ends are in fact beginnings – “the green” is reproducible and so is “the grey” – they happen, spring up and decline, within each single lifetime. In the poem *In St. Paul’s A While Ago* the world of living people rises as the “*daemonian din outside,*” where there looms St. Paul’s, with its “*yawning dome and nave*” – a symbol of men’s

entropy and narrow-mindedness which declare St. Paul “*that strange Jew*”, “*an epilept enthusiast*” (ll. 10, 13, 21, 38). It says that instead of fostering reverence for the apostle, people built “*the encircling mart*” which “*assumed his name, of him no part*”: i.e. commerce comes to oust religion as a practically more feasible and profitable philosophy of survival. If we were to approach Hardy’s attitude to life through Max Scheler’s philosophical anthropology and metaphysics, then we may be able to ascertain how the poet’s mind, mature and nearing its experiential culmination, displays a closer approximation to an instinctive perception of extrinsic reality whereby “*associative chance reactions*” disproportionately outdo “*the number of trials*” to relate to otherness (Scheler 1976: 21, 25). Any encounter with a topical monument of historical worth – natural or human-made – stimulates reflection, and in this case reflection about transitoriness and communal disunion. Man is infinitesimally capable of choosing, of intelligibly interpreting: as a bearer of spirit, the human being is capable of reversing “*dynamically and in principle, its relationship both to external reality and to itself*” in that he “*exhibits, to an unlimited degree, behaviour which is open to the world*”; this means that, unlike the animal, man can “*transform the environment into an object*”, can “*perform the peculiar act of detachment and distance*” thus making the environment “*a symbol of the world*” (Scheler 1976: 35 – 39). In Hardy, each contact with the outside stirs the viewer’s conscience and makes him objectify his own psychology and bodily functions. Quite apparently, and sadly enough, man’s mind is “*fretted*” by “*thinking/ On mortality*” where, and each single occasion of experiencing loss both whets and aggravates his self-certainty. Hardy’s lyrical speaker wishes to be:

*Loosed from wrings of reason,
We might blow like flowers,
Sense of Time-wrought treason
Would not then be ours
In and out of season;
Loosed from wrings of reason
We should laud the Powers!*

These lines, taken from the poem “*Freed the Fret of Thinking*” (ll. 6-7, 51-21) are suggestive of Hardy’s conviction in that lower forms of existence – those which are unable to objectify the world – lead a happier life and hold steadier hopes for survival than man whose problem is, as Scheler would put it, his “*third-time givenness to himself*” – in biological being, in self-consciousness and in the capacity of objectifying his own psychic and motor

states and systematic reactions (Cf. Scheler 1976: 42).³ A later poem called *A Wish for Unconsciousness* (one from *Winter Words*, 1928) expresses the poet's desire for a respite, away from the requirement and the inner urge to remember, to think, to judge, to reconcile contraries, and to respond – all of which can be defined as characteristics of human existence, of being amidst otherness and with the consciousness of temporality:

*If I could but abide
As a **tablet** on a wall,
Or a **hillock** daisy-pied,
Or a **picture** in a hall,
And as nothing else at all,
I should feel no doleful achings,
I should hear no **judgment-call**,
Have no evil dreams or wakings,
No uncouth or grisly **care**;
In a word, no **cross to bear**.*

The words bold-typed may lead us to imagine a neutral being, a plain, two-dimensional existence where answerability and mental and spiritual motion become redundant: one which has been spared the need to recognize the superiority of others who exceed the self taken in isolation (Cf. Gadamer 1994a: 28). The curious thing about Hardy is that “many situations described in verse were not actual transcripts from the writer’s personal experience” (Irwin, ed. 2007: 402), yet they became indistinguishably intermingled – via transformation of real/imaginary happenings – with the confessional, personalised, analytic voice of his lyrical speaker who conveyed to the reader a burdening sense of inbetweenness, of marginalisation in time, of history compressed and stored. With that came a sense of actualities which called for deciphering, for the critic’s empathy and for filling in with meaning by way of interpretation.⁴ Interpreted in hermeneutic terms, Hardy thus proves man’s

³ “Man alone – in so far as he is a person – is able to go beyond himself as an organism and to transform, from a centre beyond the spatiotemporal world, everything (himself included) into an object of knowledge. Thus man as a spiritual being is a being that surpasses his own self in the world. As such he is also capable of irony and humour which always indicate the transcendence of actual existence (Dasein),” (Scheler 1976: 46-47).

⁴ Hardy displayed an arresting skill to remember and revive tragic incidents from a much earlier time, such as the story of a murder he knew of and related to Mr and Mrs John Galsworthy on 6th September 1927 – something that had happened eighty years earlier (Cf. Irwin, ed. 2007: 451).

non-solipsistic, communal, organic, being whose centre is indeed always the alter-ego. For him man abides in inter-subjectivity, in the “unstable tension between the relation of master and slave and the relation of communion” (Cf. Ricouer 1966: 128-29).

* * *

Rifts, Failure of Communication, Incompletion, Guilt

Human Shows is Hardy’s lengthy regret over men’s loss of their ability to communicate and to resolve problems of communication together. Togetherness is no longer a remarkable trait of communal existence. Drifting apart, failing to comprehend the Other, dwelling amidst parchments of conversation, abiding by uncertainties – those seem to be the obvious features of a maimed dialogue, of a crippled talk between humans. In fact, it is the very first poem in this collection – *Waiting Both* – that unambiguously states that it is almost easier to find common points between a common mortal and a star – as wide apart as they may seem – than to expect understanding between two inhabitants of the same species. Both man and the star build awareness of time and are able to measure their own position in space (“*Here I and you/ Stand, each in our degree*”, ll. 2-3) whilst further in the poem it is suggested that “*change*” awaits both as they both rely on developing awareness of being temporally definable (“*I say: “For all I know,/ Wait, and let Time go by,/ Till my change come.” – Just so,*”/ *The star says: “So mean I: –/ So mean I”*, ll. 6-10).

In different exemplifications of the proposition *self-other* there can be identified rifts of sense, chasms between expectations and actuality. In *A Poor Man and a Lady*, for instance, the institutionalised expression of marriage is juxtaposed to the sincerity of belief in marriage as a deep emotional bond between two individuals on equal terms: whilst there is a real, legal husband coming up, there is the natural one, the one who has avowed himself as “husband”. The lady and her beloved pledge themselves to each other within the sacrament of marriage “*in the sight of God*” (l. 2), without publicly announcing, or conventionally legalizing this act. For empirically minded Victorian society a promise proves a tool feebler than actual written evidence of a mutually convenient agreement between two parties even though in this case the dilemma is mostly ethical (to stay faithful to your love and thus to yourself, or to follow established norms and the expected contractors’ aims in the union between the two families). Another poem, *The Echo-Leaf*, suggests, on the other hand, the transitoriness of human affection and the superficiality of human

aspirations by way of emphasizing brevity, predictability and earth-bound (chthonian) definability in the reflections of a leaf, allegorically referable to human life and justifiably exhibiting the common course of indifferent Nature who jests with, and throws about, living creatures:

*How much shall I love her?
For life, or **not long**?
“**Not long.**”*

*Alas! When forget her?
In years, or **by June**?
“**By June.**”*

*And whom woo I after?
No one, or **a throng**?
“**A throng.**”*

*Of these shall I wed one
Long hence, or **quite soon**?
“**Quite soon.**”*

*And which will my bride be?
The right or **the wrong**?
“**The wrong.**”*

*And my remedy – what kind?
Wealth-wove, or **earth-hewn**?
“**Earth-hewn.**”*

The reiterations in each stanza between the last phrase of the second line and the third line itself (in bold type above) denote the ephemeral value of what is said just as well as the ephemeral lastingness of sound which eventually dies away, though language be an epitome of actual bonding between human beings and ostensibly, therefore, of man's readiness to curb self-satisfaction and to open up to otherness. Examples of spontaneous goodness in Hardy are so rare as to almost seem an ideological fault in Nature's continuity where preservation of the species implies force, negligence and self-interest, rather than humanist exertions to apply trust, empathy and pardon as principles of communal being. In view of society's steady decline the poet wrote (in a letter to Mrs Arthur Henniker on 5th June 1919) that he thought that “people were less pitiless towards their fellow-creatures – human and animal – under the Roman

empire than they are now” (Hardy 2007: 399). Hardy’s lament over the departure of innocence and benevolence can also be captured in the following quote from a note he wrote in June 1920. It reads: “disinterested kindness is less. The spontaneous goodwill that used to characterise manual workers seems to have departed. One day of late a railway porter said to a feeble old lady, a friend of ours, ‘See to your luggage yourself’ ” (Hardy 2007: 416). Unfulfilled relationships and nameless “sylph-like” women haunt Hardy’s poems and make both occasions of the poet’s longing and the arbitrariness of feminine responses to them ephemera which can and should be dealt with (see esp. *Donaghadee*, ll. 24-28).

Cases of participation in calamities of major historical value can no longer be defined as communally appreciated: soldiering denotes singular survival, it is a way of getting by, rather than a defence of a human cause: “*He has fought and bled in civil wars/ Of no concern to him*” (*The Rover Come Home*, ll. 9-10). This threatens the relationship between mother and son (it could be assumed that the mother put trust in her soldier son as an advocate of a diligent cause). The mother dies, lonely and nameless, thus compromising the soldier’s motivation for a return to the native spot and his possible desire to live on:

*And now he’s home. You look at him
As he talks by your fireside.
And what is written in his glance
Stressed by such foreign wear,
After such alien circumstance
What does his face declare?
His mother’s; she who saw him not
After his starting year,
Who never left his native spot,
And lies in the churchyard near.*

(Hardy, *The Rover Come Home*, ll. 15-24)

The event nearest in historical terms was certainly World War I, but Hardy’s literary memory, where gaps, omissions and faults played the role of catalysts of meaning, might well have interwoven the cross-Atlantic context of American Civil-War unrest (1861-65) to emphasize the ostracism of modern man in geographically more holistic terms. Another event to look back on would have been The Crimean War (1853-56). Such an inter-cultural context of signification blurs the boundaries between foreign and own, binding modern individuals into a common fraternity of pointlessness, namelessness and companionable mediocrity which pleases and shocks one at

the same time. Knowledge in Hardy comes belatedly and occasions less felicity than ignorance which is normally an organic regulator of existence amidst the many whereby faithfulness and charity exist out of shame and often appear post-factum (see "*Known had I*"). The speaker is frequently also the perpetrator of a fault, or a crime, and the process of description of an event unfolds as a near actual happening which calls for judgement – a fact which proves the duality of interpreting reality and of existing. As Paul Ricoeur argues, every ostensibly neutral signification can be and in fact always is, "incorporated in acts of different quality" in man's (in)voluntary being part of a community (Cf. Ricoeur 1966: 44 – 44). So that the final lines of Hardy's "*Known had I*" [...] "*if I could only/ Have known what I know now*", ll. 15-16) make meaning (which comes as a regretful realization of what could and should have been done) be "at the same time called and held in suspension by its hypothetical modifier" – the wronged one, the one who is missing but is spoken of, the victim (ibid.). Knowing in Hardy is not tantamount to being able to change or manage, so that acts of physical and verbal being are never autonomous and never simply first completed and then analysed. Meaning for Hardy happened and grew all the time and gaps in history predominated and made the process of cognition the more challenging for surviving lyrical speakers and readers (see also *That Moment*).

Meaning – as an individual and communal property – is a desired, sought, and often forbidden, territory in Hardy who puts his lyrical personae through the existential mill of surviving amidst chunks of information and skeletons of previous occurrences. This is often presented in ballads based on some historical facts and figures, as for instance in *The Forbidden Banns: A Ballad of the Eighteen-Thirties*. The eventful atmosphere of this poem directs the reader at the issue of the tension between personal choice and parental authority: a young man marries despite his father's warning against the bride's erratic mental constitution. As he disregards the authoritative advice, the son becomes his father's involuntary executioner. Years after his father's demise, the mad woman brings two idiot-children, and the son realizes his mistake. In a frantic urge to make amends and honour his father, as well as obviously desiring to get rid of the chronic problem, he murders his own children:

*What noise is that? One noise, and two
Resound from a near gun.
Two corpses found: and neighbours knew
By whom the deed was done.*

(Hardy, *The Forbidden Banns*, ll. 33-36)

The crime does not resolve the conflict, but, as ever in Hardy, it aggravates a given problem, builds meaning upon it and enriches, sinisterly enough, its generic validity and insolubility. Crime in Hardy confirms the interrelatedness of individuals as participants in some common project where they become more prominent as their guilt is pronounced. Such is the case with the woman who walks Martock Moor (a spot within the familiarity of Hardy's Southern England) unable to relate to her former lover (a poor man, killed, as that is suggested, by her legal husband) who appears to her now sporadically, as a ghost, a "fitful phantom" (*On Martock Moor*, 1899, l. 23). The crime in hand leads to the woman's loss of identity – in a way, she can be argued to replicate her former lover's spectral presence with which she would rather identify than with the barren existence she had as a legal wife. In both *The Forbidden Banns* and *On Martock Moor* we are able to observe how occasions of bereavement, moral degradation and social impoverishment – all occasions of existential lack and emotional vacuum – produce meaning more successfully and intensely than acts of felicitous completion of intentions. History accumulates in lapses and lashes – contrary to man's desire to arrive at an unambiguous, steady and wholesome definition of life (see also Hardy 2007: 395). It is amidst twists, nocturnal noises and spectral colours that meaning as motion – physical and historical – gets born. Proof of that is the poet's emphatic use of verbs denoting motion and mental activity ("walk", "muse", "flounce", "haunt", "meet"), as well as words denoting intensity of happening ("deep-dyed husband", "gay gowns", "brighter barrenness", the "hiss [...] Whore", "fitful phantom") in *On Martock Moor*.

Hardy dwelt in a poetic world composed of reflections, silhouettes, copies, and presences which mimicked and complemented one another, a world where uniqueness was questionable and where one could wonder "why [one] was born" (see, for instance, *Coming Up Oxford Street: Evening*, as seen in 4th July, 1872, esp. ll. 1-4, 20). In this world effects were granted more prominence than causes and where one's actual physical presence often mattered more than one's descent which was found to be of little consequence (as is the case with the baby in *At a Pause in a Country Dance: Middle of Last Century*). This was a world where one could never be satisfied with oneself because of a constant demand of an Other who could complete, rescue and draw the Self back from the verge of an existential abyss where one stood at all times, like one were a semi-uprooted tree. The poem *At Shag's Heath* (the story going back to 1685) tells of loss and guilt. A slain lover ("King Monmouth" – the rebel Duke

who comes “*to claim his rule and rights*”) – a “*rarest soul*” (l. 4) appears (half-ghost, half-man) at the window of his beloved whose husband ordered his death. On his way “*to drown*” he takes leave of his lady, declaring that “*sooner or later all must go*” (l. 44) and that he is afraid lest he should blood-stain the “*nighty-rail*” (l. 49-51): he departs, forbidding her to wear weeds. It is in the physicality of the final scene that the woman’s lifetime begins to take mould and it is through her narrative of loss that we come to know her. Her consciousness gets compromised when it has to face a crime. *Being* is directly related to *doing*: the two form an indissoluble dichotomy. If we choose to eliminate a man who is in our way, we actually risk eliminating that who “certifies” our own Self, as Ricoeur argues:

“Self-affirmation can then have the vainglorious overtone of self-satisfaction which calls on the other to attest and applaud: it is the other who certifies me as myself. [...] self-affirmation is a gesture of going out, of showing oneself to the fore and confronting oneself. [...] in waking up from anonymity I discover that I have no means of self-affirmation other than my acts themselves. “I” am only an aspect of my acts, the subject pole of my acts. I have no means of affirming myself on the fringes of my acts. This is what the feeling of responsibility reveals to me.

Beside, it is after the fact, and in a situation of guilt, that reflection appears to itself as an articulation of a connection between the agent and the act which is more fundamental than all reflection. [...] the self is in its acts. [...] self-reference, whatever it may be, is not isolable from reference to the project, to whatever is represented, remembered, or rejoiced over. The self is not complete in itself. In particular it does not will itself in a void, but in its projects. I affirm myself in my acts. This is precisely what the feeling of responsibility teaches us: this action is myself” (Ricoeur 1966: 56-59).

In the light of the above reflections, acts of murder confirm and deny identities both ways: for the murderer/mourner/survivor, and for the victim/mourned-for/dead – as related to one another.

* * *

Ghostly Visitants from the Past

Hardy did care about the past – riddled with lacunae and incomplete as it felt. He held dear his own possessions. The desk in his study was left “without a mark or scratch upon it at the time of his death” (Irwin, ed. 2007: 434). He held that all was relative and because of that always near, always available, and the past presided over the present. On 10th June 1923

Hardy wrote: “Relativity. That things and events always were, are, and will be (e.g. Emma, Mother and Father are living still in the past)” (Hardy 2007: 430). And further, on 15th November 1923: “The change of persons on the stage is called a change of scene, there being no change of background” (ibid. 433). In hermeneutic terms, this perception belittled the present and made the past advantageous not only in its aesthetic value but also in its ethical worth which also worked towards enhancing the adequation of the presentation through speech to the presented thing (Cf. Gadamer 1994b: 36). A central image of methodological value seems to be that of the female ghost, most immediately related to the image of the departed Emma Hardy. The poems that discuss Emma exhibit much activeness and richness of imagery, they are never still-lives or closed books. She may be referred to as “*Jane*”, still riding with him (as in *The Carrier*, ll. 5-7); her ghost might still be roaming the “*slates of greenish colour*” in a mining quarry fifty years after their first meeting (as in *Green Slates: Penpethy*, ll. 3-4, 9); she surfaces as “*the frigid face of the heath-hemmed pond*”, or as “*the half-crowned moon*”, or as a “whiff from the north with a husky croon” (as in *At Rushy Pond*, ll. 3-4). The poet may claim that “*her days dropped out of mine*” (*At Rushy Pond*, l. 24), but that yet again confirms her dominating position in the process of his self-identification and of his developing his ability of measuring and accounting for time. Emma kept revisiting Hardy and turned, eventually, into “*a book*”, a text in itself, a palimpsest where one could read the life of human as well as natural being:

*'Tis ten years since
I saw her on the stairs,
Heard her in house-affairs,
And listened to her cares;
And the trees are ten feet taller,
And the sunny spaces smaller
Whose bloomage would enthral her;
And the piano wires are rustier,
The smell of bindings mustier,
And lofts and lumber dustier
Than when, with casual look
And ear, light note I took
Of what shut like a book
Those ten years since!*

(Hardy, *Ten Years Since*, Nov. 1922)

Emma turned into a conceptual tool for tracking back the roots of the poet's own presence, of his identity and of knowledge in familial terms; she became a method for the investigation of the past. To sum up in Gadamer's words:

“The ideal of knowledge that is determined through the concept of method consists in pacing out a path of knowledge so consciously that it is always possible to retrace one's steps. *Methodos* means the path of repeated investigation [nachgehen]. Always to be able once again to go over the ground one has traversed, that is methodical [...]” (Gadamer 1994b: 37).

Most probably, guilt and sincere affection competed in Hardy's maintaining the memory of Emma. It meant maintaining awareness of life which led back to the past as a vast expanse of clues to grasp the present which thus felt as if it were a draft constantly being written, cross-marked and expanded the further one interpreted the past. The past, too, would alter slightly with each glance back to it. Emma looms as an urge to linguistically capture life: she seems to work as a cause of, and result from, the poet's grammaticalization of the dichotomy space–time in ontological terms. In *The Frozen Greenhouse (St. Juliot)* the woman and her plants reciprocate as they suggest death and oblivion (on the survivor's part): “*The frost is fiercer/Than then to-day,/ As I pass the place/Of her once dismay,/ But the greenhouse stands/ Warm, tight, and gay,// While she who grieved/ At the sad lot/ Of her pretty plants– Cold, iced, forgot– Herself is colder,/ And knows it not*” (ll. 13-24). Emma's ghost encourages the poet to re-visit their places of erstwhile courtship, to travel, to know his peasant agricultural past better, in short to build a better cultural-geographical awareness of his native land. Logical therefore seems the constant reciprocal mixture of past, present and futurity. An imaginary contact with dead Emma simultaneously invokes her actual life, her final moments, as well as the long-last memory of her in feasible terms, as in *Two Lips*: “*I kissed them through the glass of her picture-frame:/ She did not know. // [...] That I should kiss them in a shroud thereafter/ She did not know*” (ll. 3-4, 7-8). For the poet Emma's ghost seems to have been a regulator of the actual physical account of the day/night cycle of human being and activity which in metaphorical terms parallels man's perception of time in general (i.e. past–present–future). That explains Hardy's feeling that “futures” (or time) “unfurl” – the plural form presupposes the variability, the interpretational ambiguity which characterizes man's existence as existence in heteronomy, i.e. in dialogue with an Other, greater than the Self (see esp. *In the Street: Song*, ll. 8-10, 13-15). It also takes us back to the image of presence

as an open scroll, a palimpsest, where things get constantly written and re-written, so that when Hardy was starting his romance with Florence Dugdale (the second Mrs Hardy), he felt he “*began again/ An old-time passion*”: he fell in love again but whilst falling in love anew, he was also falling in love with Emma’s ghost (see *A Second Attempt*, ll. 1-3, 22, 25-27). On the other hand, this occasion exacerbated the sense of finality, old age and irreversibility: “*But nothing backward climbs, /... There was Life – pale and hoar*” (ibid.). Every such moment of remembrance (as how, for instance, Emma stood beneath the birch-tree “*last July*”) always also revives the poet’s seasonally fed knowledge that he shall die: knowledge which is certain and which makes up for the seemingly equivocal and elliptical ending of *The Prospect*: “*... But well, well do I know/ Whither I would go*” (Dec. 1912, l.3, ll. 9-10; see also *Once at Swanage*). His knowledge of finality becomes literally and figuratively particularised through a female ghost’s inexorable presence which still plays around every dear old spot and every sanctuary, though her tomb be “*slighted*” (*Her Haunting-Ground*, ll. 3, 8, 14-16). Emma becomes the kernel component of his vocal capacity, of his poetic intentionality which whistles the old tune of their one-time crippled, “*burdensome*” and “*cob-webbed*” yet still lasting romance in musical terms: “*The feet have left the wormholed flooring, / That danced to the ancient air, / The fiddler, all-ignoring, / Sleeps by the gray-grassed ‘cello player: / Shall I then foot around, around, around, / As I once footed there! The voice is heard in the room no longer/ [...] now the dust-draped cobwebs stir: / Shall I then sing again, again, again, / As I once sang with her! [...] O what’s to me this tedious Maying, / What’s to me this June? / O why should viols be playing/ To catch and reel and rigadoon? / Shall I sing, dance around, around, around, / When phantoms call the tune*” (*Song to an Old Burden*, ll. 1-7, 11-12, 19-24).

In discussing finality as a gap of ultimate meaning, Hardy manages to blend skilfully vagrancy, impersonality, particularity and a dog-like naivety, curiosity and brevity of attention:

*Why she moved house, without a word,
I cannot understand;
She’d mirrors, flowers, she’d books and bird,
And callers in a band.*

*And where she is gone she gets no sun,
No flowers, no book, no glass;
Of callers I am the only one.
And I but pause and pass.*

(Hardy, “*Why She Moved House*”: *The Dog Muses*)

The above poem signals survivors' incompetence about, and indifference to, the dead and to personal history, not least in relation to Hardy's earlier collection, *Satires of Circumstance, Lyrics and Reveries* (1914), especially to the poem "Ah, Are You Digging on My Grave" and the actual *Satires of Circumstance in Fifteen Glimpses*. It also reminds us of Hardy's own famous dog Wessex (the name was evocative of Hardy's own background and literary beginnings) which had become Hardy's final long-last attachment to his native and intimate past in the period 1913–1926. Upon the dog's burial the poet made an entry in his diary – in a provocative present tense (on 28th December 1926): "28th December, Night – Wessex sleeps outside the house for the first time for thirteen years" (Hardy 2007: 446). Ironically enough, but in fact in unison with the poet's own wish, when Hardy passed away (on 11th January 1928), his heart was taken out of his body before it was cremated, and buried in the grave of his first wife, Emma, at Stinsford, amidst the tombs of his rural ancestors (Cf. Irwin, ed. 2007: 461-62). Emma had become Hardy's unresolved past which he eventually joined. And through Emma he donated himself to the literary world more than once: he multiplied his own spiritual entirety on every occasion of reviving her in a poem. Emma gradually became the poet's ideological counterpart, as she appeared in all his collections published after 1912: she urged the poet to reconsider and resolve the past. She was his double, his ghost, his "enemy" in the fruitful, creative sense of the word. In Derrida's phrasing: "Without an enemy, I go mad, I can no longer think, I become powerless to think myself, to pronounce 'cogito, ergo sum'. For that I must have an evil genius, a *spiritus malignus*, a deceitful spirit" (Derrida 1997: 174-75, 181). In effect, Emma appears to have occupied a central place in Hardy's ambition to comprehend his own inner world and to confirm his own identity in feasible historical terms.

Emma's persistent presence in Hardy's poetry also suggests that he was seasonally, predictably, naturally incomplete. With each return to a spot of erstwhile mutual bliss he must have rediscovered that fact which therefore felt the more aggravating. His self-consciousness corroded as he turned his gaze further and further outside of himself, to the external world, to unfinished stories and haunting presences, thus, ironically, becoming more available to himself, more comprehensible and historically definable. Emma being dead, Hardy was unable to act wholesomely, to declare partiality and to demonstrate decision-making, to execute freedom. He lived verbally, but the experiences had gone and so his identity was compromised. He must have held Emma as a suspended historical reflection which suspended his own self-reflection. She turned into an ethical need which

revealed the poet's own constitution as well as that which was missing: herself. Without her Hardy proved a lacuna (Cf. Ricoeur 1966: 91, 127). At this point we are very much tempted to quote Ricoeur abundantly:

“We frequently imagine reflection as a turning about of consciousness which is at first outside of itself, then returns into itself and suspends its outward orientation. This forces us to regard consciousness turned towards the other as unconscious of itself and self-consciousness as corroding the consciousness which is directed towards something other than itself. Re-flection becomes retro-spection, disastrous for the pro-ject. [...] It is the fate of self-consciousness to corrupt itself in all the cases in which it becomes pure observer. As it does so, it in fact suspends consciousness directed towards an action and towards the other in general. It is in contrast with this uprooted consciousness that consciousness, considered in its thrust towards the other, can be said to be forgotten by the self. Descartes calls this forward lap “generosity”. [...] As I am able to do I am also able to be. [...] The more I commit myself and the more I am able to do, the more I am possible. I cannot affirm my potency for being unless I confirm it with acts. My possibility is in the first place my exercised ability. [...] words like thrust, pro-ject, or act, remain incomprehensible apart from an effort to correlate them with experienced history. [...] To understand freedom is to understand precisely the *history* which we have held in suspension. But history of consciousness introduces hesitation and choice. [...] The other is a thou: this is the affirmation which covertly animates the maxim of justice, [...]. The demand of justice thus consists in principle of a decentering of perspective by which the perspective of the other – the need, the claim, of the other – balances my perspective. [...] In one aspect this decentering is inevitably an obligation: in practice my own life is *humbled* by [...] the value of the other. [...] Obligation shows that the decentering of perspective which the other inaugurates is an asymmetry of value” (Ricoeur 1966: 60-61, 62, 64, 65, 126).

* * *

“Seasonal” Beginnings and Endings

Hardy's thematic preoccupation with death and incompleteness is visible also in the many poems dealing with seasonal beginnings, endings, and repetition of similar scenes and problems. Amidst those, the persistence of autumnal departures signals temporality, finality and indifference most prominently. In *Last Week in October* (ll. 1 – 2, 4 – 8) the trees are said to be “undressing”, as they are arbitrarily and hectically “*flung*” “*on the grey road*”. The process is non-optional and hints at some violent victimization seen in a leaf falling prey to a spider whose “*web has caught*” it: it “*stays there dangling when the rest pass on; / Like a suspended criminal [...] / [...] fearing such fate for himself anon*”. The autumnal scenery yields pervasive images of decay which take us to

occurrences easily observable in general terms as well as to the theme of ageing and dying in a universe which feeds on waste and makes sure that it does not prize one element over another. Thus, in *The Later Autumn* we can observe a countryside spot which is gradually being abandoned by “lovers [...] under the bush”, then by “bees.../ *Tangling themselves in your hair as they rush/ On the line of your track*” (ll. 1-5). Decomposition, oblivion and anonymity lurk in the following lines (ibid. ll. 9-12, 17-20):

*Toadsmeat is mangy, frosted and sere;
Apples in grass
Crunch as we pass,
And rot ere the men who make cider appear.*
...
*Spinning leaves join the remains shrunk and brown
Of last year's display
That lie wasting away,
On whose corpses they earlier as scorers gazed down*

The lines quoted clearly hint at inconstancy and inter-changeability as permanent features of a natural cycle which also maps human history and human cognition: accumulation of detail leads to amassment of meaning whereby the proposition ‘scorer’/observer/survivor-‘scorned’/object/dead is being maintained as each living element/person goes through both stages, consecutively and unavoidably. In *Night-Time in Mid-Fall* Hardy implements the metaphor of ‘migration’: “*The streams are muddy and swollen; eels migrate/ To a new abode*” (ll. 7-8). Migration here implies transition as well as devaluation of institutional control and destruction of human-made forms of belief in the face of the wild, the elemental where incompleteness reigns: “*Church-timbers crack, and witches ride abroad*” (ibid. l. 12). Religion “cracks” – a victim of eroding natural materials (timber-wood). Occasions of human losses are less significant to Hardy than are occasions of consideration of those losses: at all times there are vivid prints of one’s inability to alter nature’s confirmed practice of clearing the old/unnecessary. Such evidences of the anthropological value of natural death can be found in: *Snow in the Suburbs*, *The Last Leaf*, *The Harbour Bridge*, “*Nothing Matters Much*”, *A Spellbound Palace*, *A Light Snow-Fall After Frost*, *Music in a Snowy Street* etc.

* * *

Death imagined and experienced – the ultimate lacuna and a challenge to meaning

Imagining the unknown, the beyond, the ungraspable, which nonetheless leaves its physically and psychologically visible traces seems to have been Hardy's lifetime occupation. In that, death surfaces as the emblem of incomprehensibility: it is the utmost lacuna which, oxymoronically, contains and deprives, identifies and denies, is and is not. Life/the human mind is like a notebook, a palimpsest where, often, incomprehensible, illegible or incidental information gets written, where stray visitors traverse ravaging the place with mediocrity, exhausting its potential, at once depriving it of, and bestowing it with, an identity of its own. This is visible in the poem *In a Former Resort after Many Years*:⁵

*Do I know these, slack-shaped and wan,
Whose substance, one time fresh and furrowless,
Is now a rag drawn over a skeleton,
As in El Greco's canvases? –
Whose cheeks have slipped down, lips become indrawn,
And statures shrunk to dwarfishness?*

*Do they know me, whose former mind
Was like an open plain where no foot falls,
But now is as a gallery portrait-lined,
And scored with necrologic scrawls,
Where feeble voices rise, once full-defined,
From underground in curious calls?*

Amongst other things, the poem quoted above stresses the aesthetic significance of death, as well as the relativity of ethical value attributable to a mortal being whose presence and image gets validated by other people where the element of arbitrariness is extremely high. To Hardy art as a human product, as well as the appreciation of art by mortal beings, feature arbitrariness and temporariness. In *Human Shows* there are plenty of metaphors which suggest the disturbing continuity of men's failing

⁵ Heraldries of death are common in Hardy's poetry. In *At a Fashionable Dinner* the lyrical speaker sees his own body lying in front of him amidst a din of voices at a banqueting party where his corpse is contrasted to his "new bride" (the age gap between Hardy and his second wife – 39 years his junior – might also have been implied here, even though the poem finishes with the address "Lavine" which takes us back to Emma Lavinia Gifford – the first Mrs Thomas Hardy; ll. 1, 11-12, 21-25).

attempts to grasp, to understand and appropriate, life which remains but an inexplicable puzzle resting on self-irony: “*Life’s lottery*” (*Sine Prole*, l. 17), “*the graveyard of dead creeds*”, “*old wastes of thought*”, “*the melancholy marching of the years*” (*The Graveyard of Dead Creeds*, ll. 1-2, 16). In *A Spellbound Palace* we see an “*attenuate*” fountain passively lapsing “*over the world’s clamorous clutch, / [...] [laying] an insistent numbness on the place, like a cold hand’s touch*” (ll. 15-17). The fountain’s hand-touch – a gesture of reaching for something – speaks for itself in hinting at once achieving and failing, the serenity and the horror of death as a sort of finality–continuity that a human being shall never be able to soberly deal with.⁶ Death is ingrained in every moment of contemplation and intimate happiness. Thus, in *Plena Timoris* two young lovers watch over the parapet-stone and become involuntary witnesses of the emergence of the dead body of another young woman, who, as a man incidentally informs them, drowned herself after her lover grew tired of her. The girl shudders as she realises that the place of her “*tryst*” is also the place of another human being’s tragedy: her hand drops from her lover’s as “*dim dreads of the future grew slowly to seize her*” (l. 19). Though elusive, the poem certainly implies the possibility of the male lover being the same who caused the tragedy in hand: an occasion that may well be repeated as he may also “*grow tired*” of his present-time mistress.⁷

Death deprives the dying individual of verifiable opportunities to be. At the same time, it concretizes – spatially and temporally – a lifetime, rendering it more available and usable. In *The Fading Rose* we come to mourn the death of a woman, whose only other mourner seems to have

⁶ In *An Inquiry* we see Death “*crowned*” as “*King*” of the world and the power that allots Death such a place seems to have acted meaninglessly, for the mere fun of it, which is why it cannot be held liable. In September 1918, in a reply to a letter Hardy wrote: “[...] I do not think a world in which such fiendishness is possible to be worth the saving. Better let Western “civilization” perish, and the black and yellow races have a chance. However, as a meliorist (not a pessimist as they say) I think better of the world” (Hardy 2007: 397).

⁷ The issue of the devaluation of human life is directly related to the motif of murder and revenge which crops up in a climate of disoriented and violent seekers for individual recognition. This could be seen in *The Mock Wife*. Here, a woman gets strangled and burnt on the scaffold because of her murdering her own husband whose dying wish, surprisingly enough, is to kiss his wife before he departs from this life (he is given that chance even though the woman brought to him in his last minutes is not actually his wife but a stranger resembling his wife in appearance only). Another poem which discusses a murderess – heiress of “*the Clytaemnestra spirit*” (l. 16) is *On the Portrait of a Woman about to be Hanged*, January 6th 1923.

been a rose – now fading and drooping, forgotten by her mistress. Ironically enough, the woman is also dead: the grave-digger knows her exact position for it was he who shaped her last abode. Soothing, allegorically, the dispirited rose, he says: “ ‘ *She must get to you underground/ If any way at all be found, / For, clad in her beauty, marble’s kin, / ’Tis there I have laid her and trod her in* ” (ll. 14 – 20). The two fates – the flower’s and the woman’s – replicate one another in a natural chain of loss and gain where memory serves to remind one of nature which accommodates and exceeds human-made “*text-writ stones*”, amidst which the grave-digger dwells – a place where “*curious silence creeps*” (ll. 15-16). The image we finally get in this poem is of a place silent yet filled with anonymous activity and vigilance, a place where “*treading someone in*” the earth proves to define (in an ambiguous mixture of sacrilege and reverence), identify and personalize both that spot and its inhabitant – anew and indivisibly. Death as a moment of final identity-acquisition is also implied in the poem *Retty’s Phases* (‘From an old draft of 1868’), where a young unmarried woman dies, and as customary in many villages at the time (as the poet’s own note accompanying the text explains), wedding peals are rung whose sound “*filled in her grave*” – defeating Death yet accepting his final decree over the maid whose bearers would have been unmarried men (Hardy 1995: 752). Thus, a lifetime gets validated – communally and biologically – death being the mediator. Both nature and human-made products are ambivalent in that they may at once confirm/register an occurrence and confuse/deprive it of meaning. A school-bell which gathers the pupils for the commencement of their class can coincide with the funeral peal of the church bell announcing death – both being occasions of personal and communal identification (as in *The High-School Lawn*, esp. ll. 14-18). In Hardy, the signs one encounters (hears, sees, reads, writes, and reproduces in various ways) in one’s lifetime eventually all spring from, and lead to, the ultimate issue – that of being temporally and temporarily, and of being related to othernesses – concrete and abstract, natural and ideological, private and common, historic and a-historic. It is the same old tune – constantly learning and forgetting, affectivity and thought, experiencing and understanding, acquiring and losing, emerging and disappearing, external bodily objectification and self-conscious privacy of perception. Such poetry registers “a lacuna at the heart of existence”, a lacuna whereby a specific other – even though he/she may not be actually given in the physical sense of the word is “a directed urge”, an inevitable point of orientation (Cf. Ricoeur 1966: 86-89). Life, built on “assimilatory needs”, demands an

external point of reference; yet the actual occasion of reaching such a point, sadly enough, does not make life a situation easier resolved because utter clarity and consistency of relationships amidst living creatures are an unachievable goal. This situation is ultimately complicated each time by the phenomenon of death which may be said to validate one's own life by making it immanently threatened and transcended by other values and other lifetimes (ibid. 113, 120-21).

* * *

Timing Being, Timing History

Timing being and history through not having, through lacking and mourning, through negotiating around, for, and despite, death; conceptualizing and aestheticizing the passage of time – these are cornerstones of Hardy's reflectivity. Death in Hardy guarantees some sameness, identity and continuity, unlike life, which implies by definition unsteadiness and change. An example of the latter is seen in *When Dead* (ll. 1-4, 9-12):

*It will be much better when
I am under the bough;
I shall be more myself, dear, then,
Than I am now.
[...]
This fleeting life-brief blight
Will have gone past
When I resume my old and right
Place in the Vast.*

In the words bold-typed the notable thing is the wish to “*resume*” a place once held, as if the lyrical speaker has pre-cognition about it, and as if present life is a deviation away from it, a betrayal of truth which shall only be attained upon death whereby the unknown is granted the status of ultimate verity over the instability of the known. The present stands for indifference, negligence and oblivion, registered in the immediacy of attitudes to human tragedy (recent and privatized in a community's daily existence). In that sense, it makes no difference whether we speak about the tragedy of drowning, or being killed in war, or departing life “naturally” and peacefully, or being punished with a death sentence. As in *A Night of Questionings*: after each such occasion the dead still ask the living, epiphorically: “*What of the world now?*” Now that the blood of the ones killed in war has been mixed with the earth: “ ‘*What of the world*

now?’ [...] *You mauled these fields, do men/ Set them with dark-drawn breaths/ **To knave their neighbours’ deaths/ In periodic spasms!** / Yea, fooled by foul phantasms, / In a strange **cyclic throe/ Backward to type they go: – / No more I know**” (ll. 59 – 68). The lines bold-typed suggest that history means “mauling” lives about – in rough regular spasms, quantifiable and registered cyclically on occasions of multiple loss which leave survivors aghast and bemused, rather than make them more knowledgeable and self-confident. History – as a record of the specific interchange between life and death – shall always remain a “*riddle immense*”, as “*old cults*” rot and “*bulky codes*” get shot (as in *Zenophanes, The Monist of Colophon*, 1921, ll. 64-65). For, history is made by actual participants and bearers of events who, when gone, carry the key away with themselves, letting survivors search for its roots in dead remains, memorials and clues hidden amidst nature (this is hinted at in *Life and Death at Sunrise, Near Dogbury Gate*, 1867, where dead “*ninety-odd-year-old*” John Thinn and his grave function as a metonym for the French Revolution which this deceased man could once “*call up*”, l. 24). Hardy’s poetry is marked by his capacity for ideation: grasping essential modes and formal structures of the world through single cases, “independent of the number of observations and inductive inferences which belong to intelligence” (Scheler 1976: 50). Knowledge gained through such privately analysed insights acquires general validity of “the same essential nature, and for all possible subjects who think about the same case, quite independent of the accident of the senses and the manner and degree of their stimulation” (ibid.). In Hardy, it is of little consequence whether a lyrical speaker may be caught observing an anonymous grave of an old fool, or the well-known grave of Emma Hardy, or a pile of rotten autumnal leaves, or a dog buried outside the poet’s home at Max Gate. They all meant – singly and commonly – life, death, Wessex, poetry and history. They were all, in Scheler’s (Husserl’s) idiom, cases of “‘bracketing’ the accidental coefficients of things in the world” in order to bring out their essences (ibid. 52). These phenomenological reductions, based on sensory experience, conveyed some quality of things (*Sosein*), but not, ultimately and unarguably, their true existence (*Dasein*). They showed the poet’s attitude to the world, to the present, as given and needing explanation (ibid.). And it appears that Hardy’s lyrical speakers stumble upon the fact that experience of reality always precedes any representation of the world (ibid. 53). Monumentalizing and constantly discussing death, the lyrical speaker endeavours to erect “a superstructure of ideas above the world of*

sensory experience” (ibid. 55), to make it accessible and comprehensible – a project whose outcome is never guaranteed either success or finality.

Even though it gets verified personally and particularly, sensory experience in Hardy is something that feeds the concept of an ever-lasting continuum of being whereby physical abilities are a mere tool for probing into a reality deeper and more capacious than human understanding which is threatened by age and senility. Human history per se, on the other hand, amasses and gets refined as it represents a compendium of mutually enriching lifetimes which involve the re-occurrence and re-interpretation of natural phenomena. At the heart of this controversy lies the fact that life is a natural phenomenon whereas the conceptualization of it is a human deed, a “*mock*”, as the poet says in *The Absolute Explains* (New Year’s Eve, 1922, l. 66):

II

*“Know, Time is toothless, seen all through:
The Present, that men but see,
Is phasmal: since in a sane purview
All things are shaped to be
Eternally.*

III

*“Your ‘Now’ is just a gleam, a glide
Across your gazing sense:
With me, ‘Past,’ ‘Future,’ ever abide:
They come not, go not, whence
They are never hence.*

(ll. 6-15)

Time, in this devotional intimation, is a human product which, metonymically, acquires the characteristics of a common mortal: it appears “*toothless*”. Another poem, dedicated to the unravelling of the essence of Time (i.e. the essence of life and death) is “*So, Time*” (*The same thought resumed*). Placed after *The Absolute Explains*, it was meant to be seen as its direct sequel: a sequel to the philosophical notion of the continuity of temporal abiding whose realisation may hold some imagined efficacy for the human potential but, practically and biologically, it invalidates the assumption that one lifetime could ever be unique, outstanding or more memorable than another. Time is seen as “*a thought/ Without reality*” (“*So, Time*”, ll. 10 – 11). The expression “*a leader of fashion*” from the poem of the same name may be seen as a colloquial address to a nameless human being

(female in this case) who shall never really “know,” “see,” “hear,” “watch,” “hearken” the essence of life. She has neither dialogued with wild nature (the birds and the storm mentioned signal at that) nor has she loved and lost – an experience that could have whetted the sense of being in time. Such nameless personae that invade Hardy’s poetry are granted individuality normally through negation: the anaphoric “never has she [done this or that...]” (*A Leader of Fashion*). Negation, oxymoronically enough, confirms presence by way of denying its importance and making its anonymity an authenticating trace. Yet even an occasional falling of an aërolite on the earth (*The Aërolite*) – an aërolite on which “a germ of Consciousness/ Escaped”, as the poet imagines, is helpless to cure the Earth of its “old-established ignorance”, of its persistent and malicious disease called “sense”, sown in it to an unknown end whilst “[...] Maybe now/ Normal unawareness waits rebirth” (ll. 1-2, 17, 22-23, 34-35). Notably, Hardy makes consciousness an “untoward gift” (ibid. l. 27), that is assumed to have come from space, from an external, unknown and unknowable abode, to the effect of humanity being an extra-terrestrial experiment. This agnostic supposition appears to be in unison with Hardy’s poetic premonitions that a forward, progressive, movement of time is but a delusion, whereas backward glances, re-considerations, remembrances and visions about things gone, possess the capacity of expanding human understanding and revealing more of the nature of being which is ever just to be perceived as there are always bits of knowledge buried somewhere thus making the world “left to be told”, despite life’s toils (“*What’s There To Tell*”, *Song*, 190-, ll. 19-20).

Hardy saw that it was problematic for a human being, as *homo oeconomicus*, to come to terms with the notion that the universe was a stranger to man, that it most probably did not imply goodness as an achievable end, and that “biology never confronts us with a central will to live but rather with a cluster of functions tending towards a balance of internal context with respect to external context” (Ricoeur 1966: 116 – 17). An obvious difficulty in that context of inter-relatedness between internal will and external circumstances was the lack of possibility of claiming reason as a private achievement. Reason, as a product of the development of adaptive skills in a communal environment, threatened one with intellectual amputation in cases of lack of an external referee, of a verifier of one’s acts and decisions (Cf. Derrida 1997: 184, 186). A posthumous factual proof of this conviction of Hardy’s was that his ashes were interred in Westminster Abbey whereas his heart, which was taken out of his body before the cremation, was placed in a casket and laid in the grave of Emma Hardy among the Hardy tombs at Stinsford – both places being spots of

intensely accumulated literary and national history (Cf. Irwin, ed. 2007: 461-62). Both these two spots and Hardy's remains reciprocated in verifying one another's worth, thus reiterating the poet's belief that the process of conceptualizing human experience presupposed loss – as a source of verification of the sameness and oneness of one's identity, of otherness, and of space and time. In his poems, an occasion of death is a call-forth “*to a greening mound*” – when the lover is gone, his female partner can no longer boast stability of self-perception and so she loses willingness to relate to extrinsic reality which remains but a memory of that who is no more (as in *The Harvest-Supper*, Circa 1850, l. 31). Notably, those who are no more remain dauntingly active and encroach upon the peace of survivors, as the poet believes that life is a compilation of unfinished jobs whereby some explanation is always pending upon the living but never truly achievable: “[...] / *The folk say who pass the church-palings/ They hear inside/ Strange sounds as of anger and sadness/ That cut the heart's core,/ And shaken words bitter to madness; And then no more* “ (*The Church and the Wedding*, ll. 15-20). The practice of church-restoration (in which Hardy was once involved himself and which is suggested in the above poem where a young man decides to restore a church for his own wedding which never actually takes place) demonstrates a desire to achieve a more acceptable external expression, a sense of history, of historical knowledge, but it also presupposes a uniform and formalized conservation of a type of human lore in the way the present demands/imagines that to be proper, rather than always doing justice to an original view. Interpretation simultaneously aids and deprives a phenomenon/object of an original meaning. In this sense, the grave – as a cultural epitome of man's practice of interpreting and of monumentalizing life – can be seen as an emblematic metaphoric representation of the aporeticity of going missing, of dying – an act which both abbreviates and encourages one's search for self-identification: “*Compressed here in six feet by two, / In secrecy/ To lie with me/ Till the call shall be. / Are all these things I knew, / Which cannot be handed on*” (“*Not Only I*”, ll. 21-26). These lines demonstrate Hardy's conviction that wisdom is something which is, naturally speaking, buried lore: it rests in subterranean spaces and cannot be directly and didactically “*handed on*”, but can only ever be sensed and consecrated. Hardy's lyrical speakers discover a pedagogy of living amidst ruins of the past which are always more abundant than features of the present, even in cases where those remnants amount to the “*mummied skeleton*” of a withered flower (*The Flower's Tragedy*, ll. 5-6) or the “*waste*” of war-horse bones that take only a year to “*bleach*”

(*Horses Abroad*, ll. 9-10). Living equals realizing the unbalance between the future and the past in favour of the past whose remains function as the lyrical speaker's empirical proof of his own presence (see also *Under High-Stoy Hill*).

The poet must have been critical of architectural restoration as he acknowledged that it meant, above all else, a desire to bracket experience, to make a place/item of historical validity more readily available to an average lot of professionally trained but oftentimes thick-headed assortment of human beings who would stumble upon history, rather than work towards understanding and maintaining its original merit. He perceived that comprehension, too, was a result of our historical interrelatedness and therefore called for a sympathetic and forgiving attitude to cases of failure to grasp an original meaning. In the poem *Inscriptions for a Peal of Eight Bells* we witness the transformation of a bell from a silver-made enormous source of life cast originally in 1500, to a weak and "whining" 1729 re-cast, through to a restored 1853 melted fake, to finally reach the 1900 poor tin anonymous reminiscence of a once vigorous epitome of faith – now without a canon on its "head", looking "scalped, scraped, and dead" (ll. 6, 17-18, 20-21). Whilst stooping to their own mediocrity, men invalidate the bell's original appearance: its silver gets "drained" so that by now any "dolt" can swing it (whereas before it took at least two men to do that). "Stealing" the original metal stands for the process of gradual loss of awareness of the original meaning of this piece of art; it also stands for the advent of a more pragmatically minded, technocratic view of life where objects, people and events matter in so far as they could be found to be generally useful – an age where history is done by "dolts", by fools, and where life appears to be a clownish distortion of an original intention to make change and improve. An age of oblivion where it is safe and healthy not to bother with the consecration of that which differed from the established order of mediocrity and mercantile self-interest: an age that fears erecting monuments to a Byron, Shelley or Swinburne, the Poet's Corner thus being a resting place of obedience, conventionality and creed-adherence (see *A Refusal*, August 1924). An age where men have forgotten about the fact that devices of estimating time imply the need to measure time, itself a consequence of the need to time one's worth in relationship with others and possibly with an ultimate, though empirically unproven, source of life (see *The Sundial on a Wet Day*). Products of man's desire to consecrate time (such as tombstones, church-bells, clocks etc.) show man's aspiration to truth, but they also bring about a sense of uncertainty about our own standards which may be

seen to lead to the recognition of the need to habituate tradition whereby the only truth achievable is the realization of our own finitude. The latter is a non-optional and non-arbitrary lesson that life teaches to each human being, making existence a “type of commerce”, of constant vital exchange between one and another, as well as one and many, rather than just “transference of knowledge through compelling proof” (Cf. Gadamer 1994a: 27, 29; Gadamer 1994b: 43).

* * *

Nobodies and No-Knows

Each single case of personalized misfortune is suggestive of generic inescapability and tragedy. The anonymity of many instances of loss of orientation, reputation, self-respect or sense of living imparts to this collection of poems the particularity of a purposefully selected lot of instances where all the participants – irrespective of the fact whether they have been granted an identity/name or not – appear to be nobodies and no-knows. Rash decision-making or obscurity through ordinariness and uneventfulness lead equally “successfully” to loss of recognition and at the same time confirm the uniqueness of all such similar fates/lives/instances/personae despite their dullness. In *The Turnip-Hoer* a poor man dissipates all his fortune whilst “investing it” in the idolization of the Duchess of Southernshire whom he incidentally saves from a crash. Gambling his sense of familial duty, he pawns his watch, in effect his life and dies alone, killed by a train after delirious drinking, as we learn from the Duke’s incidental account of that accident as reflected in the paper (see esp. Ll. 29-32, 37-40, 61-64, 70-73, 82-97). In *Coming up Oxford Street: Evening* (as seen in July, 1872) we get a retrospective impressionist glimpse of an intensely “glaring” sun, contrasted to “a city-clerk’s” desperation over a sense of “wondering why he was born”. The sun’s prominence simultaneously eclipses the man and re-confirms his anonymity as it “dazzles” his weak pupils unable to find a focus in being (ll. 1-4, 15-20). Similarly, in *A Sheep Fair*, autumn “torrents” drench and annihilate the “throng of sheep”, gathered at the “autumn fair”, the “auctioneer”, the shepherds, the dogs (with “tucked-in tails”), and the buyers. The “postscript” of the poem laments “the hoarse auctioneer’s death”, as well as the demise of “all the dripping buyers”, and the fact that “every flock long since has bled”, thus tying them into the common lot of uneventful, repetitively toilsome and nameless departure from a universe where fates begin to matter as long as they become objects of posthumous analysis (ll.

1-3, 7, 17-18, 25-27).⁸ It would appear that death is not only expected but striven for by a mere act of inscribing, or monumentalizing someone in one's diary, thus incurring his end which turns out to be an end sought, desired and therefore rewarding, in a world where only "*the eve-lit weir [...] sons and gurgles*" and the "*towered church*" on the rise keeps vigil over the departure of the lyrical speaker's friend who dies as soon as the lyrical speaker has him interred into the "*chalk mound*" which he draws with his pencil in his book (*Before My Friend Arrived*, ll. 1-2, 4-13, 19-20).

In Hardy, death not only seems unpreventable: it is, rather, at all times implied, summoned, brought about through ignorance, unresponsiveness and thick-headedness. Thus, in *The Bird-Catcher's Boy* (November 21, 1912), a father loses his son to the sea, as the boy disappears after an argument with his father over his profession. The caged birds which "*bruise and bleed in jail*" iterate the boy's own captivity and suggested his future profession from which he escapes falling prey to the ocean whose tide washes away "*one sailor boy*" (ll. 1-8, 25-32, 37-38, 65-68). The double irony is that, on the one hand the boy fails to achieve identity as someone with a different profession: he dies anonymously. On the other hand he dies as the runaway son of a man with a recognized profession: a bird-gaoler. The young man and his father are mutually (re)-confirmed through the father's occupation and the son's tragic opposition to that. The description of the birds "*hanging*" (ll. 37-38) hints at the boy's own future tragedy. The poem was composed five days prior to Emma Hardy's own death. It is rather probable that Emma was an implied prototype of the "*caged*" boy, as the final years of her relationship with Hardy had also been marked by anonymity and stifling internal imprisonment from which she must have escaped through death. It seems unlikely that she could have assumed that her existence as a whole, but especially her death, would prove turning points in her husband's poetic development which unfolded as contemplation of often stray, anonymous, mutually unrelated cases of loss and deprivation – biological and spiritual. Hardy grasped the marketability of one lifetime for another: that of a babe yet unborn but already classified as a terrible mistake that needed mending (as in *A Hurried Meeting*, where a young woman decides to pass off her

⁸ Michael Irwin shares: "the sight of animals being taken to market or driven to slaughter always roused in Hardy feelings of intense pity, as he well knew, as must anyone living in or near a market-town, how much needless suffering is inflicted. In his note-book at this time he writes: December (1st week) – Walking with F. by railway saw bullocks and cows going to Islington (?) for slaughter" (Irwin, ed. 2007: 445). Hardy made this entry in his diary in December 1926 – about a year before his death.

yet unborn child as her mother's for fear of becoming an outcast through an unprofitable marriage with an inferior man, see esp. ll. 19-31, 37-38, 53-55). Suggestive of a dead person's anonymity and of the survivor's own stifled existential guilt is also the poem *A Leaving*, where the observer watches the "brown-curtained", "rain-smitten back of [a] car" whose contents are known to him, as he remembers "the sullen November air" (ll. 1-3, 5, 11-12; we should remind ourselves again that Emma passed away in November). In the last poem of this collection we read the poet's craving for a better sphere of existence of his beloved person(s), his hopes, dreams and memories. He is unable to achieve that, trapped within the "mechanic repetitions" and the "dinning gear" of reason which prevents him from reaching a state of liberating equilibrium (Cf. ll. 5-10). Hardy never overcame the hermeneutical vice of being caught within his memories – themselves a result of, as well as an expression of, his well-developed linguistic awareness. Caught in the hermeneutical situation of being amidst a multitude, he recognized the multifarious use and applicability of language as a means of preservation and of manipulation of physical empirics and actual events (Cf. Gadamer 1994b: 40, 45). He appears to have accepted the fact of man's bodily valuation of social imperatives and experiences. He hungered for knowledge and he thus historicized all experiences, claiming their equal importance in building a wholesome image of a world of inter-dependent controversial occurrences and seemingly disembodied abstract ideas. His receptivity in examining social values, however, was indivisibly tied to his recognition of the fact *that self-objectivity was an impossible project, that one could not hope to be a "disembodied spectator" in a world of mutual dependence and of values that were at once social and organic* (Cf. Ricoeur 1966: 122-25).

The poet considered the lapse of time a productive opportunity for re-evaluating one's achievements, for measuring one's own volume against that of others. Somehow, it appeared that it made no difference whether the poetic profession had been assumed as a result of internal necessity and personal conviction, or whether one had become a poet by luck of circumstance and by readers' demand (or practical applicability): it was indeed the historical distance that validated one's worth and confirmed one's uniqueness:

"April 30 – By the will of God some men are born poetical. Of these some make themselves practical poets, others are made poets **by lapse of time** who were hardly recognized as such. Particularly has this been the case with the translators of the Bible. They translated into the language of their age; then **the**

years began to corrupt that language as spoken, and **to add grey lichen** to the translation; until the moderns who use **the corrupted tongue** marvel at the poetry of the **old words**. When new they were not more than half so poetical. So that Coverdale, Tyndale, and the rest of them **are as ghosts what they never were in flesh.**” (Hardy 2007: 395)

The words bold-typed in this diary entry of Hardy’s (30th April, 1918) clearly indicate that true appreciation lies beyond the visible. Whilst living men may only work towards it, it is the lapse of time that verifies the true worth of a presence and that verification always involves the participation of others whose rediscovery of the old proves that interpretation represents a constant dichotomous exchange between certainty and doubt, stability and dissolution, image and original. In literary history, just like in architecture, interpretation means at once resting on, and challenging, earlier modes of expression. The building of sense registers corruption as proof of previousness: previous discourses of thought and of self-expression which may conceptually be termed “layers of time”. Hardy considered that the amassment of these layers which appeared both attractive and daunting urged men to organize them into scientific theories and seek for one common cause of origin. The search for meaning meant peering harder and seeing in most “unintelligent forces”, in most contradictory and marginal elements, an opportunity for sensitive and creative production, for poetry: “assume a thousand unconscious causes – lumped together in poetry as one Cause, or God – and bear in mind that a coloured liquid can be produced by the mixture of colourless ones, a noise by the juxtaposition of silences, etc., etc” (diary entry, December, 1920, Hardy 2007: 421). The significance of incident and variety in Hardy ultimately takes us to the gradualist idea of interrelatedness in communal and historical being where truth is what works, what binds people together, itself being a historical (i.e. corruptible) product, a product of temporal being – elusiveness/emptiness/meaninglessness at one point, and steadiness/fullness/sense at another (Cf. Hardy 2007: 438).

* * *

One Common Truth

That death is the ultimate metaphoric expression of the dichotomies freedom/constraint, choice/circumstance, temporal definability/timeless variability, precision/generality, actuality/past, becomes obvious when we read the poem *The Six Boards*:

Six boards belong to me:

I do not know where they may be;

If growing green, or lying dry

In a cockloft nigh.

Some morning I shall claim them,

And who may then possess will aim them

To bring me those boards I need

With thoughtful speed.

But though they hurry so

To yield me mine, I shall not know

How well my want they'll have supplied

When notified.

Those boards and I – how much

In common we, of feel and touch

Shall share thence on, – earth's far core-quakings,

Hill-shocks, tide-shakings–

Yea, hid where none will note,

The once live tree and man, remote

From mundane hurt as if on Venus, Mars,

Or furthest stars.

Biological growth is always paralleled by growth of meaning: the boards that have once been the branches of a living tree may be used for a coffin which commemorates the lifetime contribution of a particular living creature thus also showing the survivors' intention to memorialize and consecrate life, which, in effect, is a way of self-expression. Ironically, conscientious preparation for death is not always guaranteed reciprocity on the part of heirs who may fail to acknowledge a dying person's request which, on a semiotic level, brings about a contradiction between intended meaning and realised meaning (ll. 10 – 12). An occasion of death always also confirms the link between man and nature, as well as between men themselves in their most hyperbolic common unachieved but scientifically projected goals (ll. 13 – 14, 22 – 24). The poem unequivocally suggests the issue of relativity – of physical dimensions and of abstract philosophical concepts and reasoning – so that life may be said to rest internally on approximation to the truth. Truth can only ever be a rough estimate where understanding as such rests on metonymic leaps, thrusts into variable essences where the moment of choice at once

solves a problem and creates a new one.⁹ Laughable and limited as human beings are, final and uncouth though society may be, Hardy shows us in this poetic collection of his that it is this temporal and spatial limitedness, this unpredictability of existence, this imbecility in managing grand eternal issues, that offer a horizon of expectations which reaches out further than our capacities may allow us at present, thus binding us into one common truth. The common truth of coming to terms with finality and with lack as the surest path towards self-understanding as appreciating above all else difference, otherness, exteriority and the past.

LITERATURE

- Derrida 1997:** Derrida, Jacques. *Politics of Friendship*. Trans. Georg Collins. London: Verso, 1997.
- Gadamer 1994a:** Gadamer, Hans-Georg. Truth in the Human Sciences. trans. Bruce Wachterhauser. // Bruce R. Wachterhauser. *Hermeneutics and Truth*, Evanston Illinois: Northwestern University Press, 1994, 25-32.
- Gadamer 1994b:** Gadamer, Hans-Georg. What Is Truth? trans. Bruce Wachterhauser. // Bruce R. Wachterhauser. *Hermeneutics and Truth*, Evanston Illinois: Northwestern University Press, 1994, 33-46.
- Hardy 1995:** Hardy, Thomas. *The Works of Thomas Hardy*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1995.
- Hardy 2007:** Hardy, Thomas and Florence. *The Life of Thomas Hardy, 1840-1928*. Ware. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2007.
- Irwin, ed. 2007:** *The Life of Thomas Hardy, 1840-1928*. Ed. M. Irwin. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2007.
- Ricoeur 1966:** Ricoeur, Paul. *Freedom and Nature: The Voluntary and the Involuntary*. Trans. and intr. Erazim V. Kohak. Evanston Illinois: Northwestern University Press, 1966.
- Scheler 1976:** Scheler, Max. *Man's Place in Nature*. Trans. and intr. Hans Meyerhoff. New York: The Noonday Press, 1976.

⁹ “The event of choice always permits two readings: on the one hand it is tied to the preceding examination whose end, or, more exactly, *resolution* it is; on the other hand it genuinely *inaugurates* the project as a simple intention of future action. [...] We shall not forget that this temporal and, so to speak, horizontal paradox of continuity and discontinuity in process sums up the vertical paradox of motivation and project, that is, finally, of the involuntary and the voluntary. The event of choice is precisely the practical reconciliation of the paradox in the moment which simultaneously brings the process to a resolution and bursts forth into novelty” (Ricoeur 1966: 164, 168).

**ИДЕОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРНА
РЕЦЕПЦИЯ**



НОБЕЛОВИТЕ НАГРАДИ В НОВИЯ ВЕК. ИДЕОЛОГИЧЕСКИТЕ ИЗБОРИ

Амелия Личева
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

THE NOBEL PRIZES IN THE NEW CENTURY. IDEOLOGY-BASED CHOICES

Ameliya Licheva
Sofia University St. Kliment Ohridski

What does the profile of the Nobel Prize for literature in the new century look like and what principles is its allocation based on? In order to answer this question, the text dwells on the amount of politics involved in the decision, as well as on the place of geography and the wish to overcome Europocentrism and Americanocentrism, on the reasons why there are so many women among the laureates in the new decade, and where that leaves pure literary values.

Key words: Nobel Prizes, politics, gender equality, world literature

При повечето големи и авторитетни европейски и американски награди наблюдаваме добре проведено състезание. Предварително ясни са всички номинирани, знаят се книгите, за които са дадени номинациите, разчита се на техния прочит и на оценките, които ще получат конкретните произведения. Затова и съвсем закономерно накрая винаги има излъчен победител; ясни са също и подгласниците, и загубилите. Не е точно такъв случаят с Нобеловите награди. Разбира се, всяка година и при тях се появява някаква шорт листа, от която комитетът избира, но е трудно да се опишат критериите, по които е станала селекцията. Оформят се дежурни участници, за които се знае, че никога няма да получат Нобела, както и неизбежните странни присъствия на автори, които не се ползват с любовта нито на публиката, нито на критиката. Всичко е въпрос на калкулации, на отчитане на съотношения. Да вземем списъка от тази година. В него влизаха имената на Филип Рот (неизменен в шорт листата през последните годи-

ни и с юбилей през 2013-а); Джойс Каръл Оутс и Алис Мънро – жените по презумпция имат по-голям шанс, защото са минимален процент сред досегашните лауреати, а идеята за равното представителство, дори и да не стряска, все пак се мисли от членовете на комитета; Амос Оз, защото идва от Израел; сириецът Адонис, алжирецът Асия Дебар и кениецът Нгуги уа Тионго, както и японецът Мураками. И Нобелът отиде при Алис Мънро и Канада може би защото канадската литература досега не беше отличавана.

Защо обаче на финала на Нобелите говорим не за победител, а за лауреат, както правилно е забелязала Сюзън Уоткинс в книгата си „Дорис Лесинг (Съвременни световни писатели)“. Причината вероятно е, че въпреки заслужените приноси на някои от удостоените с Нобеловата награда писатели често остава усещането, че тя е много повече идеологическа, отколкото литературна. Или, за да си послужим с казаното от Харолд Блум в изказване, отнесено към награждаването на Дорис Лесинг, Нобеловата награда се дава не за литературни, а за политически заслуги.

Ако огледаме списъка на нобелистите дори само от новото десетилетие до днес, ще видим, че параметрите, които съблюдава Нобеловият комитет, могат да бъдат обобщени така: следва се критерият „световност“, при това най-вече в географски план, като се гледа авторите да са от всички краища на земята – имаме двама китайци, европейци от Източна и от Западна Европа, британец от индийски произход (Найпол), турчин (Орхан Памук), латиноамериканец (Льоса), южноафриканец (Кутси), а вече и канадка (Мънро). Този критерий е подпомогнат от разбирането за политическата коректност, както и от идеята, че трябва да се тушират различията в плана големи–малки литератури. С Нобел се удостояват представители на маргиналните литератури – Имре Кертес е чудесен пример в това отношение, на фона на отличаването на френски или британски автори. Нещо повече, идеята за равнопоставеност на половете изглежда много силно изразена именно през новия век, защото от 13-те жени нобелистки четири са от новия век – Йелинек (2004), Дорис Лесинг (2007), Херта Мюлер (2009) и Алис Мънро (2013). Факт, който – ако продължи да се случва със същата честота – е на път да девалвира женските присъствия сред лауреатите на Нобел, защото навява прилики с познатата ни от социализма стахановска плановост.

Наблягането върху световността при Нобелите, разбира се, не е плод само на териториални пресмятания. Защото едва ли има по-голямо доказателство за актуалността на понятието „световна литера-

тура“ днес от Нобеловите разположения на силите и целенасоченото преодоляване на европо- и американоцентризма. Често в мотивите на Нобеловия комитет за присъждането на наградата четем, че тя се дава за „универсалност на творчеството“, и част от Нобеловите лауреати са наистина писатели, които напомнят, че колкото и да се променя статутът на литературата, тя все още има представители, които отстояват високи ценности и се опитват да възпитават читатели. В едно време, в което надделява разбирането, че литературата не се изучава „за себе си“, а неизбежно се свързва с теоретични и политически рефлексии, със социални употреби, световната литература се мисли като зависима от преводите и компетентността в областта на маргиналните литератури. Днес един нашумял автор се превежда много бързо на много езици и така се преодолява тенденцията, която затрудняваше рецепцията. Съвременните медии, включително интернет, също са важен двигател за конституирането на световната литература. А Нобеловите списъци оформят съдържанието на една нова световна антология, която има претенцията да се хареса и на по-консервативните критици, и на тези, които са изкушени от културните и постколониалните изследвания.

Освен с принципите на световността и балансирането между малки и големи литератури, малки и големи езици, идеологията, която стои зад Нобеловите награди, може да се сведе и до плащането на дан на политическите пристрастия – леви и десни, удобни или неудобни на властта. По принцип Нобеловият комитет има репутацията, че поддържа по-дисидентски ориентирани писатели, че не стимулира близост с властта, реакционерски позиции и пр., и пр. С мотив, че поддържа диктаторски режим и връзки с хунтата, Борхес, да кажем, е отхвърлен като евентуален Нобелов лауреат. Но строгото спазване на тази директива е много спорно, ако съдим по изборите на лауреатите. Например предпоследният Нобелов лауреат, китайският писател Мо Йен, е достатъчно официозен и свързан с режима в Китай.

Преди няколко години, когато китайският дисидент Лю Сяобо спечели Нобеловата награда за мир, китайското правителство реагира гневно, обяви наградата като западна пропаганда и желание да се дестабилизира управлението на комунистическата партия. Тъкмо обратното става с наградата на Мо Йен. Тя е повод за нещо като национален празник, прекъсват се новините, тиражира се в интернет. Разбира се, за официозността на Йен не съдим само по различните реакции на властта. Йен е заместник-председател на Асоциацията на държавните писатели; критикуван е от дисидентите, особено по повод на посеще-

нието си на Франкфуртския панаир в момент, когато Пекин е отказал достъпа там на писатели дисиденти; присъединява се също така към група автори, които тълкуват реч на Мао Дзъдун, говореща за контрoла, който трябва да се упражнява върху писателите, както и за необходимостта от смъртна присъда за тези, които не искат да поставят в услуга на комунистическата партия таланта си. Изобщо Йен е сред писателите, които не заемат позиция срещу правителството, независимо че изследователят Мишел Хукс от Лондонския университет го определя като писател от поколението автори след Културната революция, които представят китайското общество по нов начин, извън партийната линия. Самият Йен в Нобеловата си реч споделя: „Когато пишеш „Чеснови химни“ – роман, пряко засягащ социалната действителност, най-големият проблем, който стоеше пред мен, всъщност не беше дали да посмея открито да критикувам тъмните явления в обществото, или не, а дали един такъв невъздържан плам, дали такъв гняв няма да доведе до натиск върху литературата от страна на правителството, дали това няма да превърне романа в документален репортаж на социални събития. Писателят е част от обществото и е напълно естествено да има собствена позиция и мнение, но когато пише, той трябва да отстоява позицията на хората – като един от тях да пише от името на всички. Само така литературата може да изхожда от събитията, но да ги надскача, да се интересува от политика, но да стои над нея“ (Йен 2013б: 16).

Излишно е да казваме, че Нобеловият комитет заобикаля всички изброени факти и просто отбелязва, че присъжда наградата на писател, който, „смесвайки фантазия с реализъм, исторически с настоящи лични и обществени перспективи [...], създава свят, който в сложността си напомня за творбите на Уилям Фокнър и Габриел Гарсия Маркес, като същевременно използва за опорна точка древната китайска литература и устната традиция“ (Йен 2013а/б).

С изявени леви радикални възгледи сред лауреатите от новото десетилетие са Харолд Пинтър, Елфриде Йелинек и Дорис Лесинг. И ако за Пинтър критиците поне отбелязват значимостта на текстовете му, не може да се каже същото за двете дами. Много от изследователите на проблематиката на Нобеловите награди подчертават, че големите австрийски писатели са останали без Нобел, но че той е отишъл при скандалната Йелинек, обвинявана в празнословие и порнография. Критиката не щади и Дорис Лесинг. Отбелязва се, че нейната репутация, особено във Великобритания, е силно разклатена; че най-добрите ѝ работи са ранните, и се подчертава, че с цялостното си творчество

тя изглежда все по-отдалечена от космополитизма на съвременната проза, нещо като останка от колониалното и комунистическото минало, и даже – от миналото на феминизма. За Харолд Блум, като изключим някои малки достойнства на ранните ѝ творби, творчеството на Лесинг от последните 50 години е „почти нечетивно“. Затова и според него Нобелът при нея е „кимване“ към съжденията на ранната Лесинг по отношение на радикалните каузи като комунизма, феминизма и борбата срещу колониализма и расовата сегрегация, а не е награда, както беше отбелязано, за чисто литературни достойнства (Уоткинс 2011: 196).

Разбира се, за баланс не липсват и друг тип писатели – Орхан Памук с неговата умерена критичност; Херта Мюлер с преживяванията ѝ през тоталитаризма, Кертес с опита, който има и при двата режима, на които ХХ век поставя знак за равенство – нацизма и комунизма. Въпросът обаче е, че в повечето случаи и при тези писатели мотивите са по-скоро политически, и това най-ясно личи при Херта Мюлер, за която много критици питат коя всъщност е тя и я определят като непозната, слабо прежеждана и не особено интересна. И за пореден път констатираме, че причините за избора на поредния Нобелов лауреат са идеологически и политически.

Сравняват Нобеловия комитет с Ватикана и тайнствеността, която белязва избора на нов папа. Може би заради тази тайнственост, заради неясните формулировки, заради факта, че много от най-големите писатели на ХХ в. не са удостоени с тази награда, остава трайният привкус, че тя е за литература, но тъкмо литературната мотивация е най-слаба при нея. Макар че коя ли литературна награда може да се откъсне от културния, социалния, политическия и историческия контекст, от който винаги е част?

ЛИТЕРАТУРА

Йен 2013а: Йен, М. *Промяната*. София: Колибри, 2013.

Йен 2013б: Йен, М. Разказвачът на приказки. Нобелова лекция. // *Литературен вестник*, 2013, бр. 3, с. 4 – 5, 16.

Уоткинс 2011: Watkins, S. *Doris Lessing (Contemporary World Writers)*. Manchester University Press, 2011.

ОТЗВУЦИ ОТ ИДЕОЛОГИЗАЦИЯТА НА ЛИТЕРАТУРНИТЕ ПРОЦЕСИ В ИТАЛИЯ ПРЕЗ 50-ТЕ ГОДИНИ

Дария Каранеткова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

RESONANCES FROM THE IDEOLOGIZATION OF LITERARY PROCESSES IN ITALY DURING THE 1950S

Dariya Karapetkova
Sofia University St. Kliment Ohridski

In the 1950s in Italy the practice of giving away prizes for literary works set criteria for value which determined the editorial policy in Bulgaria in terms of translating Italian titles. This text examines eloquent coincidences between awarded titles and their translations into Bulgarian in the light of recently published study results.

Key words: ideology, literary prizes, Italian writers, translation, policy

След един постепенен и обещаващ еволюционен процес в преводната продукция от италиански език от началото на ХХ в. у нас 50-те години са периодът на най-значителния и рязък срыв в тази своеобразна крива. Това са годините на кулминацията в сливането между партийната и издателската политика при съществени ползи от това за първата и щети за втората. Сравнително маломасщабната италианоезична ниша е все пак достатъчна, за да бъде използвана да илюстрира една категорична тенденция у нас – тази на целенасочения подбор на преводните заглавия и на силното присъствие на идеологическия критерий за сметка на почти всеки друг. От гледна точка на националната издателска политика тенденцията е обяснима дори ако я разглеждаме в нейната автономност. Ако добавим обаче перспективата на страната подател на получаваните у нас литературни стимули, ще се натъкнем на изненадващ синхрон и на по-малка степен на идеологическа манипулация в българския контекст, отколкото може да се подозира.

Подобно сравнение е възможно отскоро в светлината на резултатите от един проект¹, разработен в Италия от екип изследователи от Университета за чуждестранни студенти в Сиена. Изследването се занимава с писателите антифашисти в Италия, със Съпротивата и с литературните награди. То има за цел да изясни каква представа за литературата се създава в този период посредством партийната намеса и доколко ролята на институциите е причина и фактор за легитимирането на определени литературни стандарти и фигури.

Италианската комунистическа партия придобива първостепенно значение по време на и след Втората световна война поради широко-спектърната дейност на своите активисти. Нейният лидер Палмиро Тogliати се откроява заради политиката си на сътрудничество с либералните, социалистическите и католическите демократични сили и има голяма заслуга при създаването и утвърждаването на републиканските институции. През 1947 г. ИКП минава в опозиция поради решението на Де Гаспери да извади левите партии от управлението, за да причисли Италия към проамерикански настроените сили. Партията остава вярна на директивите на СССР докъм 70-те години, въпреки че е силно видима нейната самостоятелност под ръководството на Енрико Берлингуер, който работи усилено за сътрудничеството между западните комунистически партии под шапката на т. нар. еврокомунизъм.

Формалните сходства в партийно-идеологическата ориентация действително дават основания за паралелизъм в двете вътренационални ситуации. Макар че в случая по-интересни са разминаванията и те са целта на този преглед, е редно да се започне с еднаквите предпоставки за партньорство между идеология и литературна продукция. За двете държави те се изразяват в стимулиращата роля на комунистическата партия при генерирането и митологизирането на един до голяма степен препокриващ се сюжет – този на бореца против фашизма, на героя от народа, който е източник на еднопланови послания с ярко изразен социален характер. Следващото твърдение има остра нужда от отделно аргументиране и подробни примери, но като цяло подчинението на партийната директива е по-буквално и по-осезаемо в български контекст. Култът към идеологията, към партийния лидер, към партията има религиозни мащаби и по ритуалите и признаците си е сравним с религиозния култ. Когато тази тенденция не е дирижира-

¹ Проектът е осъществен през периода 2007 – 2008 г. като изследователски проект от национално значение и е със заглавие „Letteratura sulla guerra e la Resistenza. Memorie, diari, racconti, romanzi espistolari, editi e inediti, periodici e archivi cartacei e mediatici (1939 – 1950)“.

на от режим и не се намира в неговите условия, естествено, тя не е нито масова, нито толкова видима, но отново би могла да е налице. Причините да се говори в българския случай за режим са свързани с диктатурата или, ако предпочитате, с монопола на преводната литература от руски език в сравнение с тази от почти всички други езици. На фона на този монопол много ясно се откроява специфичният характер на преводната литература от италиански език, която е извънредно оскъдна, но в същото време има силно изразен ляв политически профил. Пример може да се даде с емблематичното за тази декада италианско заглавие в български превод – „Писма от затвора“ от Антонио Грамши, като то е сред броящите се на пръстите на едната ръка преводи, които успяхме да изнамерим в опит за неизчерпателна статистика. Други две от тези заглавия са на романтичния роман „Годениците“ – съвсем неактуално произведение, както и „Пинокио“ от Карло Колоди. Вече сме имали възможност да изтъкнем² водещата роля на преводите на книги за деца през 50-те години, които са сред първите италиански „нарушители“ на руския монопол и определено носят силен социален елемент (Карапеткова 2012: 245 – 253). Единственият жив детски писател обаче, който се превежда през периода у нас от италиански език, е Джани Родари. Той навлиза у нас през 60-те години, но позицията му в Италия е подготвена по-рано благодарение на немалката заслуга на своеобразен партиен чадър. Любопитен факт е, че Родари тръгва случайно по пътя на писането за деца. Работейки за вестник „Унита“, той публикува хумористични разказчета, които слагат началото на цяла рубрика. По нареждане на Италианската комунистическа партия през 1950 г. започва да ръководи илюстрирания седмичник „Пионер“, като самият той разказва: „В началото не исках и да чуя. Но поколението от времето на Съпротивата поставяше на заден план личните призвания“ (Карапеткова 2008: 9). Независимо дали е считал тази дейност за призвание, или не, Родари се захваща с нея с цялата възможна сериозност. С публикуването на подобен вестник Италианската комунистическа партия възнамерява да запълни една ниша, чрез която да предложи на младите поколения издание със светски характер в противовес на „Куриер на малките деца“ (нещо като детска версия на *Кориере дела сера*) и католическия „Виториозо“.

² Повече по темата за преводите от италиански език като цяло през периода на тоталитаризма в: Карапеткова, Д. *Ботуша в българската литературна мода*. С.: Сиела, 2012.

Джани Родари се нагърбва със задачата, като започва задълбочено да изучава педагогика, психология и методика. На фона на политическите страсти през този период дейността му във вестника обаче се тълкува враждебно, той е обявен за „покваряващ младежта“ и е отлъчен от църквата. Това не пречи на партията да насърчава развитието му в нишата на детското възпитание в духа на социалните ценности. Въпреки че Родари дължи международното си признание основно на Съветския съюз и осъществява многобройни пътувания дотам, в неговото творчество отпечатъкът на партийното остава деликатен. Това е характерната черта на поколението италиански писатели от 50-те и 60-те години – те не транспонират буквално партийно-политическите директиви на художествен език, а ги пречупват през един художествен прочит, който смекчава пропагандното им предназначение дори когато то е основната им цел. Едва ли това е въпрос на своеволие – очевидно е, партийната преса на ИКП не е така неумолима, макар че следва добре познати и у нас траектории.

В същото време по отношение на международния авторитет на смятаната за образец съветска действителност и нейния пропаганден образ, включително в очите на български културни дейци, Весела Чичовска отбелязва:

„Години наред управляващите в СССР организират за външния свят блестяща фалшива витрина, зад която скриват една жестока и мизерна действителност. Но това е трагедията на цялата лява интелигенция, която живее с измамната илюзия за справедливостта на съветското общество, създавана от ВКП(б) и Коминтерна. Този недействителен образ за страната на диктатурата на пролетариата се допълва, доукрасява от най-видни интелектуалци от Западна Европа, от САЩ, от Латинска Америка, които заради заблудата и чистия си идеализъм десетилетия наред крачат „във възторжения строй на приятелите на СССР“ (Чичовска 2013).

Сред италианските последователи на тази първоначално възторжена линия има фигури, които са обект на интерес и внимание и у нас. На първо място трябва да посочим Пиетро Нени, превеждан на български с политическите си съчинения, лауреат на Сталинска награда за мир, която получава лично в СССР през 1952 г. У нас никой не си прави труда да отбележи обаче, че две години по-късно Нени връща наградата и дарява паричната сума на Международния червен кръст. Нещо подобно се случва и със сицилианския литератор и активист Данило Долчи, който пък получава Ленинската награда за мир за 1957 г. Долчи действително приема наградата, но една от най-популярните

подробности, свързана с този епизод и до ден-днешен, остава реплика-та му „Аз не съм комунист, не съм стъпвал нито на един квадратен метър от СССР“. Впрочем, внимание заслужава във връзка с това книгата с преки лични впечатления „Културната революция в Китай“, която Алберто Моравия публикува през 1967 г. (Моравия 1967).

Споменавайки наградите като крайъгълен камък за подобен род обрати, стигаме до темата за литературните награди като основен инструмент за изграждане на митологията на новата следвоенна култура в Италия. Авторката на споменатото изследване върху темата за Съпротивата и литературните награди – Анна Балдини, изгражда картината на обществено-политическата ситуация, като вижда в края на фашисткия режим повратна точка за изграждането на нови водещи фигури и алтернативни ценности. Според нея става дума за преразглеждане на взаимоотношенията между политика и култура, в което ролята на институциите добива нови измерения:

„Този процес на преструктуриране всъщност засяга само някои сектори от културната сфера: в най-силните институции – училище, университет и информационни органи [...]. И така, макар и само в частична форма, от втората половина на 40-те години действително се откриват нови полета за дейност пред интелектуалците, най-вече благодарение на навлизането на обществената сцена на Комунистическата партия с нейния изключителен организационен капацитет“ (Балдини 2012: 110).

Емблематичната награда „Виареджо“ съществува отпреди войната, но след известен период на прекъсване възобновява дейността си в по-идеологическа светлина, вече посветена на осмислянето на преживяванията около Съпротивата. „Заради тази своя склонност да поставя акцента върху произведения и писатели, въввлечени в една оказваща въздействие върху тях социална действителност, за чието развитие и самоосъзнаване те допринасят, в областта на литературните награди „Виареджо“ се явява барометър на новата култура, възникнала от Съпротивата и от Освобождението“ (Балдини 2012: 111).

Само бегъл поглед към списъка с наградените от 50-те години е достатъчен да осъзнаем, че изброените имена са ни добре познати поради факта, че след навлизането на по-плуралистична издателска политика попадат сред преведените у нас италиански автори. Този неслучаен синхрон потвърждава приятелската линия на поведение, възприета спрямо този сегмент от италианската политика, който лансира лявата интелектуална продукция. Всъщност съпадението между наградени в Италия и публикувани в България автори се оказва единст-

веният показател за мотивирането на нашенската издателска политика. В Италия обаче става дума за партийна инвестиция в един зараждащ се интелектуален партийен авангард:

„Наградата „Виареджо“ трябва да се превърне в кръщелен купел на новата литература: тази, която впоследствие ще бъде обозначена като неореализъм. Списъкът на наградените с „Виареджо“ през първото следвоенно десетилетие наистина съдържа почти само имена на автори, по-късно наречени неореалисти: през 1949 г. сред наградените е „Другарката Анезе“ от Рената Вигано, през 1950 г. са наградени Франческо Йовине и Карло Бернари, през 1951-ва Доменико Реа, през 1952-ра Марчело Вентури, през 1954-та Скотеларо³ и през 1955 г. романът, който според предвещанията на комунистическата критика би трябвало да отбележи преминаването от неореализъм към реализъм (и който днес е считан за финална точка от развитието на неореализма): „Метело“ от Васко Пратолини⁴“ (Балдини 2012: 116).

Ето как възстановява фактите Итало Калвино, който впрочем също присъства в списъците с преводна литература у нас от 60-те години нататък:

„Излизането от едно премеждие – война, гражданска война, – което не е пощадило никого, установяваше непосредственост в общуването между писателя и читателите му: бяхме лице в лице, на равна нога, заредени с истории за разказване, всеки беше преживял някаква, всеки беше живял необикновен, драматичен живот, осеян с перипетии, имаше борба за вземане на думата. Възродената свобода на говорене отначало бе за хората мания да разказват [...]“ (Цит. по: Балдини 2012: 117).

Починът да се учредяват литературни награди и да се дават отличия за художествени текстове действа като катализатор за нарастваща необходимост от творческо осмисляне на преживяванията и ценностите от страна на работническата класа. При едно важно обстоятелство: всичко това протича при висока степен на спонтанност и самоинициатива, тоест при висока степен на саморегулация. Както обобщава Анна Балдини, „цялата „кауза“, подкрепяна от писатели, партийни функционери и интелектуалци, от Толиати до активистите от секцията на община Емпולי в Поцале, е мотивирана от благородна цел [...]: демократизацията на културата, отхвърлянето на традици-

³ Впрочем още през 1956 г. Роко Скотеларо е представен в сп. „Септември“ с произведението си „Селяни от Юг“.

⁴ Почти без изключение преведени на български в доста съвременни срокове.

онното йерархично и класово разделение между елитарна продукция и „народна“ култура“ (Балдини 2012: 122).

Като се върнем към темата за издателската политика в България по отношение на италианските автори, от установените успоредно протичащи процеси става ясен основният подборен критерий: а именно, вниманието да е насочено към легитимираните на институционално ниво произведения, които бихме нарекли не толкова художествени, колкото пропагандно-идеологически. Ако се приеме, че литературният приз е формалният критерий за доказване на официалното признание, особеното в случая е идеологическата профилираност на литературните награди, която се обяснява с ярката политическа натовареност на разглеждания период.

Впрочем, тежестта на литературните награди в областта на издателските стратегии независимо от политическите конюнктури не само не е намаляла през изминалите десетилетия в Италия, а дори се е увеличила (както и броят на присъжданите награди). Този феномен се нуждае от специализирано изследване в паралел с други държави и би бил полезен, за да онагледява извънлитературните фактори при формирането на националния литературен канон. Възможно е подобно изследване да доведе до заключението, че направленията на издателския подбор са в ръцете не толкова на публиката и художествените ѝ потребности, а в ръцете на журито и неговите институционални директиви.

ЛИТЕРАТУРА

- Балдини 2012:** Балдини, А. Съпротивата и литературните награди в Тоскана. // *Литературата*, 2012, №11, 105 – 129.
- Карапеткова 2008:** Карапеткова, Д. Джани Родари: урок по детство и урок по зрялост. // *Литературен вестник*, бр. 29, 1 – 7.10.2008 г.
- Карапеткова 2012:** Карапеткова, Д. *Ботуша в българската литературна мода*. София: Сиела, 2012.
- Моравия 1967:** Moravia, A. *La rivoluzione culturale in Cina*. Milano: Bompiani, 1967.
- Чичовска 2013:** Чичовска, В. Главлит (1952 – 1956). Изграждане на единна цензурна система в България. // *Либерален преглед*, 16.01.2013 <<https://librev.com/discussion-bulgaria-publisher/1922--19521956>>.

ОБРАЗ И ПОДОБИЕ: ПРЕ/СЪЗДАВАНЕ НА ПАИСИЙ ПРЕЗ 30-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК

Иван Русков

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

IMAGE AND LIKENESS: (RE-)CREATION OF PAISII IN THE 1930s

Ivan Ruskov

Paisii Hilendarski University of Plovdiv

In the present report I review publications from the end of the 1930s and the beginning of the 1940s, in which a Bulgarian patriotic organization initiates the creation of a new image of Paisii Hilendarski. First, it is adequate to the historical data and on the other hand, it fits the notion created by the national mythology.

Key words: image, likeness, history, ideologeme, trans-historical, transcendent

Докладът разглежда шест публикации в списание „Отец Паисий“, орган на Всебългарския съюз „Отец Паисий“¹, развили идеята за създаване на нов образ на Отец Паисий. Артистичният стил на Никола Алексиев, чието есе е хронологически второ поред, и подписаните от Д. Т. [Димитър Тодоров] текстове с предимно протоколни извадки от решения, помествани в обичайната за много броеве рубрика за живота (и дейността) на ВСОП, работят в една и съща посока².

¹ Нататък изписвам съкратено ВСОП или Съюза.

² В есето на Алексиев името *Отец* (респ. *Отца*) се пише с главни букви. Не е така у Тодоров (вж. Тодоров 1938 до 1942б вкл.), у когото заглавията (без третото) са набрани с гл. букви, но в основния текст се пише с малка – *отец* (*отца*), както името е набрано в третото заглавие. В първия текст безсистемно се срещат главна (по-рядко) и малка буква. Приемам колебанията за израз на многозначно осмисляне на името, затова редувам *Отца* (първото заглавие) с *отца* (в другите). При цитиране запазвам правописните особености на текстовете, подчертаванията в тях са мои – И. Р.

Първото решение е всред информация с общ наслов „Прослава на Отца Паисия“, представяща протеклия ежегоден патронен празник (27 септември), в който не липсвали „препирни“ за родното място на Паисий³. Според решението трябва да се обявят четири конкурса: 1. За написване на пиеса. 2. За рисуване на картина. 3. За написване на химн. 4. За паметник. Конкурсът за паметник ще стартира, след като „бъде установен и признат за най-сполучлив един художествен лик на отца Паисия“. Целта е да се постигне „еднаквост между образа, който ще рисува художникът, и оня, който ще създаде ваятелите“. Забелязваме, че се прокарва линия между един (единичност) и еднаквост в пре/създаването на Единия независимо от видовете изкуства. Определящо за приемането на картината, която ще създаде лика матрица, е правдоподобието, свързано с „най-важната за нас пора“ от живота на Паисий: когато той е писал своята история, е бил „40-годишен монах, болничав аскет, изнурен от труд и бдения, но възпламеняван от горещото желание да пробуди своя народ“.

Характерът на конкурса изпъква и в други данни: за него да се разгласи с обява, пратена на „всички вестници и списания“; наградата за пиеса и картина да е 5000, а за химна – 1000 лв.; за съставяне на конкурсната програма да се поиска съдействие от Съюза на българските писатели, Съюза на провинциалните писатели, Съюза на българските писателки, Клуба на българските писателки, Народния театър, Съюза на артистите и Началника на отделението за народна култура при Министерството на народното просвещение (Тодоров 1938: 319). Много съюзи – читаво дете.

Но нещата застиват в точката на намерението. Знак за раздвижване е есето на Алексиев, появило се в декемврийския брой на 1939 г. под наслов „Образът на Отца Паисия“, разкриващо защо в края на 30-те и началото на 40-те години на ХХ век рисуваният от Мърквичка в началото на века образ на Паисий се приема за неправдоподобен и накърняващ чувствата на българите. Името на Мърквичка не срещаме в решението от 1938 г., на което се спряхме по-горе. Нещо повече, самият ВСОП сякаш не помни собственото си решение от 1938 г. или поне по никакъв пряк начин не препраща към него, не обяснява какво се е случило, защо се налагат едни или други промени, каквито откриваме в новото решение, в пряка връзка с което, както ни се струва, са редовете на Алексиев. Става дума за решение, за което

³ Начинът на водене на „препирните“ накърнява „светата памет на Отца Паисия“; страните не допускат правдоподобие в гледища, различни от собствените им (вж. Тодоров 1938: 318).

разбираме от текста на Тодоров „Прослава на отца Паисия“ от 1940 г. Тодоровият текст се появява дни след есето на Алексиев, но двете публикации са потекло на едно и също институционално тяло и на еднакви виждания за символното създаване и представяне на национални стойности. Тодоров представя атмосфера и радатели на начинание, в неотложността на което никой не се е съмнявал: на 7 декември 1939 г. представители на ВСОП, ведно с няколко неупоменати конкретно организации и учреждения, на съвместно заседание обсъдили обстойно въпроса за обявяване на конкурси. Конкурсите са три: „1. За нарисване картина с образа на отца Паисия; 2. За написване пиеса из живота и дейността му; 3. За написване химн на отца Паисия“. Всички присъстващи признали навременността „на тоя почин“, а изказаните мнения и предложения са „предадени накъсо по-долу“ в информацията (Тодоров 1940: 47).

Ако съдим по „накъсо“ предаденото, дискусиата е била продължителна и строга в преценката на ред детайли, някои от които изрично се описват в следващите четири точки от протокола. И докато в есето на Алексиев се говори само за картина, в начинанието по прослава на Отца се разчита на целокупната сила на различните видове изкуства и жанрове, като се предугаждат и някои клопки, свързани с особеностите на адресата на бъдещия културен продукт, от една страна, и изпълнителите на конкурсното задание, от друга. И тъй като адресат се явява българският народ вкупом, а в изпълнителите се виждат познатите до момента български творци и актьори, чиито умения не будят особено доверие, изискванията към продукта са детайлни и многопосочни. Междувременно от проекта по неизвестни за нас причини е изпаднала идеята за изготвяне на паметник, който според текста от 1938 г. би следвало да е с лик, еднакъв с този от картината. Особено интригуващи и заслужаващи нарочен анализ са опасенията от пиесата и представянето на Отеца от плът и кръв на театралната сцена, място, на което култовият герой може да се профанира. Каква е не/сценичната участ на химна и на пиесата за Паисий, е въпрос, на който ще се спрем в друг текст, а тук поради липса на място разглеждаме по-тесните рамки на картината.

Между редовете с указания за бъдещия лик на картината прозира по-общ въпрос: накърнява ли се и как значимостта на даден етнокултурен герой при евентуална негова физическа грозота? В частност: грозен ли е Паисий, би ли могъл да бъде грозен, не съвсем грозен, а само малко? Подобен въпрос е невкоренен в педагого-идеологическите дискурси, но се прокрадва, отнесен към представени

в изкуството образи на култови личности. И ако се попитаме кое в дадения момент предизвиква нуждата от промяна на Паисиевия образ, особено този от картината на Мърквичка, бездруго запечатан в националната памет от години наред, краткият отговор⁴ би бил: прочитът, съзиращ картината през образа митологема в съзнанието на четящите и снел в основанията си оптики на науката и идеологията на даденото време.

„Широкоизвестният нарисуван образ на Отца Паисия ни е даден от четката на Мърквичка. В тъмна манастирска килия, при мъждукаща светлина от свещ, възстар монах, наведен, пише с паче перо историята на своя забравен народ. Тоя образ не е правдоподобен. Преди всичко той представя българския будител по-стар, отколкото е бил в действителност (40 годишен), когато е написал Словеноболгарская история. И второ, Паисий ни изглежда някак-си слаб, грохнал, даже малко грозен, и съвсем не тъй внушителен, както той е израстнал вече в нашето съзнание. И прав беше нашият художник Б. Денев, когато, преди две години, ни подхвърли една скица-образ на монах с по-млад, по-енергичен и по-внушителен вид. Образ на Паисий се опита да ни даде и друг наш художник – Велков“ (Алексиев 1939: 444).

В протокола срещаме дословно същите виждания, без някои реплики встрани като тази за „малкото грозота“:

„II. За нарисуване картина с образа на отца Паисия.

Картината на художника Мърквичка – *Отец Паисий пише своята история в светогорската си килия* – има много и големи достоинства. Обстановката отговаря много добре на историческата истина. Обаче тая картина има един голям недостатък: нарисуваният лик е на беловлас старец, а когато е писал своята „История Словеноболгарская“, отец Паисий е бил четиридесет годишен. Ликът не е достатъчно одухотворен. // Необходимо е да се изработи подобна картина с друг образ, по-близък до представата, която днес вече имаме за нашия пръв народен будител. Той трябва да бъде представен като монах със слабо здраве, изнурен от труд и бдения, и все пак енергичен, изгарян от трескавия огън на желанието да пробуди своя народ. Трябва да ни се даде лик на апостол, фанатично предан на една възвишена мисия, озаряван от пламъка на едно божествено вдъхновение. Художникът трябва да отрази върху лика на отца Паисия неговата вътрешна духовна сила и красота. По никоя начин не бива да се направи и в случая една често повтаряна грешка: нашите ратници и борци за възраждане и (сл.

⁴ Тук не разполагаме с пространство за така необходимото очертаване и анализиране на политическия контекст, свързан с Втората световна война и позициите на Третото българско царство.

с. 48) освобождение да се представят непременно в някаква заканителна осанка и предизвикателен стоеж и поглед [...]. Образът на отца Паисия е отразен на много места в неговата творба [...]. Остава художникът да я прочете с проникновение, но да проучи и всичко, що се знае за отца Паисия, да се вживее с неговия образ и да го възсъздаде в оня съвършен вид, в който тоя образ ще се роди в душата му“ (Тодоров 1940: 47 – 48).

Разнопосочните изисквания не свършват с цитираното, но те не би трябвало да затруднят твореца, защото е открито разковниче: братски лик. Любопитното е, независимо колко са братята и кой от тях е по-големият и по-малкият по възраст, че *Паисий* (в комплексния смисъл на това име, както то битува в съзнанието на някое „днес“ след написването на историята и въз/родения интерес към нея и нейния автор) всъщност създава брата си (буквално и преносно) и със своите редове за него в историята си, и с последвалото издирване на данни за живота на написалия тази история. В този неизненадващ ни ред на откриване и преоткриване на имена, личности и данни изнамирането на изображение като това на ктитора хаджи Вълчо става призма за подреждане на светлини и отражения, на видимо и привидимо, на реалност и фикция, преpraщащи чрез съмнителния мост на приликата към лика на свръхценния брат. Въпросът за отношението между образ и подобие, за съответността на дадени човешки черти към конвенцията за изобразяване на ктитори, независимо доколко властна е била и независимо дали е упомената изрично в ерминии или други писани и устни напътствия, съставляващи очертанятията на традицията, този въпрос е пренебрежимо незначителен или просто заобиколим в играта на приликите на сцената на идеологията. Пренебрежими стават и „препирните“ за родното място:

„Кой ще бъде най-верният и правдоподобен лик на българския възродител с оглед на възрастта му и съобразно с оскъдните исторически сведения за неговата личност, е въпрос, който тепърва има да се решава. Новите писмени находки, въз основа на които проф. Йорд. Иванов установи, че големият светогорски ктитор и благодетел, Хаджи Вълчо от Банско, е брат на игумена Лаврентий и следователно – брат на Отца Паисия, естествено ще допринесат нещо, за да се налучкат личните черти и да се установи един по-правдоподобен образ на загадъчния Хилендарец. Обстоятелството, че имаше в светогорските манастири изрисуван в цял ръст и добре запазен образът на Хаджи Вълчо, ще улесни тая задача. От чертите на постария Хаджи Вълчо, по братска прилика, ще се съди за по-младия му брат – нашия будител“ (Алексиев 1939: 444).

В разглеждания случай – а без съмнение и в ред други – не е възможно да създадем отчетлива и непоклатима основа за отношението реалност – рисунка, не можем да твърдим кой кого създава по даден образ и подобие. Затруднението е още по-съществено, защото не само капризът на приликата е проблемното ядро, а и това, че посредством заиграването със съмнителните разкрития на приликата трябва да се удовлетвори желанието за съвпадане на реално и идеално. Реалното, от една страна, се признава за невъзстановимо, но от друга страна, в тази посока се придърпва писаното в историята на Паисий, изографисаният ктитор, откритите от науката (предимно от Йордан Иванов) данни и даже одата на Вазов. Само условно очертаваме три равнища на отношението образ – подобие.

Брат : брата. Облегнат на приликата, вдъхновеният художник ще сътвори Единия чрез квазибиблейската постановка Брат създава брата по свой образ и подобие.

Картината на Мърквичка : Паисий. Ликът се отхвърля, но обстановката и избраният момент (писане на Историята) се приемат.

Идеалният, духовният образ : кой да е материален образ. В тази перспектива се защитава тезата, че нито един веществен израз, нито едно налично изображение не може да се доближи до инобитийната (трансцендентната) същност на символа Паисий.

В протоколните записки – с цялата им мрежа от изисквания и съмнения – е видна надеждата, че може да се създаде нов образ на Паисий, фокус на националното себепознание в трансисторически план и удобен за укрепване, развитие и упование в идеологемата за светлото бъдеще. В реторическите, но заедно с това и аналитични изречения на Алексиев се създава синусоида на възможното и невъзможното при определени условия и от определен творец. Така неудовлетвореността от образа на Паисий е колкото пряка заради качеството на наличните изображения, толкова и принципна. Тя се корени в „непрестанното израстване на духовния му образ“, схващане, зад което прозират тривиални етнокултурни и идеологически оператори, като отцесиновна връзка, почитание, предначертаност на пътя и пр. От друга страна обаче, и тук е амбивалентната постановка на оценъчната перспектива, принципната неудовлетвореност от изображението се дължи не просто на несводимостта между идеално и реално, надвременно и тленно, а е такава по волята на самото Провидение. Следователно личности като Паисий, чийто лик и гроб са неznайни по волята на Провидението, пак по волята на същото могат да станат факт чрез „белязан“ художник. Ето защо неосъщественото е едновременно неосъществимо и осъщест-

вимо – прекрасна идеолого-реторическа постановка, постигаща удовлетворение в неудовлетвореността си. Гъвкава постановка, от която Алексиев извлича голяма печалба. В идеалното битие и по волята на Провидението с едни или други особености Паисий е редом с Ботев и Левски, Мойсей и хубавата Елена, и даже с Христос. Ще цитирам финала на това вдъхновено и вдъхновяващо есе:

„Образите-символи могат да бъдат възсъздадени не от историци и живописци-рисувачи, а от художници-поети. Затова образът на Исуса е възсъздаден най-добре не от богослови и историци, а от благодаровани художници и вдъхновени поети, и то само от такива, които по дух са сродни Нему.

Най-правдоподобният образ на Отца Паисия до сега ни е даден не от нашите грижливи изследователи и най-добросъвестни историци, а от Ив. Вазов, който, благодарение на своето духовно сродство с него и на поетическата си интуиция, е можал най-вярно и най-живо да долови и възсъздаде образа на тоя, който за хилядите все си остава „тъмен, непознат и бледен“ монах. И когато някой белязан наш художник получи озарение свише, за да види като Вазова живия образ на българския Прометей, който в тъмнината проникна до заровения храм на българския дух и грабна огъня от светилника на Св. Кирил и Методий и от престола на цар Симеона, за да палне с него душата на българина, – тоя художник сигурно няма да ни даде един наведен, грохнал летописец, нито пък ще го изрисува само по подобие на краткото [кроткото] и набожно лице на ктитора Хаджи Вълчо, нито ще ни изобрази монах-събирач на манастирски помощи. Не! – Той сигурно ще ни даде един богопомазан пророк, един огненосец-будител, един, който се е откъснал от временното и всекидневното, забравил е себе си, и който, хвърляйки искри в сърдцата на другите, сам изгаря от тях и преминава от тленното във вечното, от исторически даденото към света на символа и мистиката“ (Алексиев 1939: 446).

Символът няма хоризонтал и вертикал, преди и сега: в неговото раздипляне не се стига до вписаната в реалността опорна точка. На повърхността на написаното Вазов се оказва видимият наставник на бъдещия гений. Невидимият е Августин с неговото разбиране за провидението. В реторичното изложение на Алексиев именуванията на Паисий са прекалено много, дори изключващи се. Но да се търси логика, мотивация, доказуемост в едно подобно изложение, е несъстоятелно. Пряко или ведно с други култови герои Паисий в есето се определя с мрежа от имена и реторически фигури, преливащи една в друга, като например *отец, будител, българския възродител, загадъчния Хилендарец, нашия будител, факлоносеца на българското народностно въз-*

раждане, истински образ, духовен образ, образ символ, легенда; (ведно с други) най-великите синове на човечеството [...] живеят като светлина в душите на милиони [...] вечно млади, вечно силни и вечно вдъхновителни [...]; изчезват като житното зърно, което загива в земята, за да възкръсне; живи възкръснали образи в душата на народа; велики факлоносци; (очаквано представяне в бъдеще на) живия образ на българския Прометей, богопомазан пророк, огненосец-будител, феникс (имплицирано в изгарянето); (негативен ред) слаб, грохнал, даже малко грозен, наведен, грохнал летописец, нито само подобие на кроткото и набожно лице на ктитора Хаджи Вълчо, нито монах – събирач на помощи. Всеки един от редовете може да бъде продължен и всеки повече или по-малко прелива в серията на другия. Тази много-съставна в конципирането личност, както видяхме от цитата по-горе, с името Прометей не се прокрадва на Олимп, а прониква в тъмнината по образ и подобие на новия Адам: в палимпсестната мрежа разчитаме сигнатурата на култовия сюжет на християнството – за слизането на Сина в мрака, сюжет, избран за показване на трансисторическата мисия на Паисий⁵. Да се разсъждава за символичния синтез на огъня от светилника на светите братя Кирил и Методий и престола на Симеон, не е безсмислено начинание, а начинание без ясен край. Да се питаме не се ли превръща Отеца в Сина или обратно, имайки предвид очертаните от светлината на горния огън превращения на Паисий, означава да признаем, че в трансисторическото – поне в случая *Паисий* – се проявява и трансцендентното. В края на 30-те и началото на 40-те години на XX век трансцендирането на Паисий е операция по себенамиране в настоящето, в която наука и идеология взаимопреливат кръв, а есето и протоколът по свойствения им реторически образ и подобие обгрижват идеалите на нацията, оглеждащи се в идеалното тяло на символа. Образът, подлежащ на редакция, е неудовлетворителен не защото е „даже малко грозен“, по-стар или по-млад монах (Мърквичка, Денев), а защото се очаква новият образ в картината, химна и драмата да се случи като идеална интерсекция на смесени перспективи, през които се чете вече съществуващият: монах, но и отец (с главна и малка буква); Хи-

⁵ Тъмнината е пределно натоварен символ, който в контекста на написаното от Алексиев може да се разчете и като „надграждане перифраза“ по Вазовите стихове: „и фърляше тайно през мрака тогаз / най-първата искра в народната сваяст“. Без съмнение „проникването в тъмнината“ и имплицираната победа над мрака, респективно – възкресяването на светлите начала, са структурни точки, трасиращи историко-културната инициация на трансвременното и трансграничното национално тяло.

лендарец, но и не от мира сего банскалия, брат на...; Първозваний, будител и пророк, събирач на помощи, страдал от болезки човек; слязъл в тъмнината на българския Олимп Прометей-неофит, тоз див Светогорец за рая негоден; на житие ново турил конец историограф, изгарящ като феникс т. н. Тази операция по пре/създаване на Отеца и Будителя е ценна. В опита за налучкване на чертите на безподобното му подобие се съдържа грижата да се види по-зорко и прозорливо не само неговата свята осанка, оказала се все толкова недостижима, но и да се разчете праговата ситуация за общностния дом. Стъклата на зимата на 1939/1940 година обаче са непрозрачни от замръзналите фигури, изписани от стаения дух на земните хора на Европа. И никой от инициаторите за пресъздаване на образа на Отца, на богопомазания пророк, не е успял да види в тях или през тях смразяващия образ на бъдното. Мигар ще ги виним или ще кажем, че не са били при Баща си – ни най-малко. Само Божията промисъл, напомня ни Августин, е *предзиряща във времето* (Августин 2008: 34). Ние сме хора и капитализираме време и символи. Който не вярва, да ми даде два лева⁶, за да му покажа.

Като констатира, че са се появили картини на Денев и Велков, а по-късно – без никаква конкретизация – споменава и за многото живописни образи на Христос, дело на сродни нему по дух и в същото време боговдъхновени таланти, Алексиев, поне видимо, изхожда от разбирането за плурализма на сътворяванията в изкуството. В този смисъл есето му е своеобразна покана за нови изображения на Паисий и признание, че познатите му до момента не отговарят на общностните очаквания. От друга страна, множествеността на изображенията е първа стъпка към подмяна на нехаресваното. Тя е и почвата, от която може да се пита вече от друг ъгъл: коя е картината, кой е верният образ? У Алексиев въпросът е избегнат, но в конкурса за химн, картина и драма е основополагащ и изрично огледан в предвидените за първите три места премии. Без да навлизаме в немаловажните различия между изкуства и жанрове, ще кажем, че очакваното сътворяване на образа се

⁶ Споделям принципната теза, че идеологически мотивираният избор на лице за банкнота крие в себе си коварство, доколкото „лицето бива унищожавано именно в тиражираността; бива погребано в разслояването и разлагането“ (Чернокожев 2004: 10). Не мога да преценя доколко лицето на ведроликия мъж от двулевовата банкнота, която споменавам, съответства на нечия представа за Паисий и поражда ли това лице определени въпроси. Според съобщения в печата (от октомври 2013 г.) банкнотата генерира загуби и БНБ ще я спре от обращение. Дали обаче и без с/помен за двулевката въпросът за рабуша на националната памет и нейното профаниране – нека се изразя, черпейки вдъхновение от речника и идеите на едно провокиращо размисли изследване (вж. Николова 2004) – ще остане отворен?

конкурира с наличното в традицията. Тя видимо се зачерква, ала и с отворения въпрос за лика на Паисий, и с всесъгласното сочене на драските и шарките в традицията всъщност (корективно) се и преутвърждава. Но не това обичайно възприемане-поправяне на традицията има предвид Алексиев, а друго, при което – бидейки о(т)гледан и от традицията – появата на образа трябва да е като първо раждане; да е с ефекта на инициационно възраждане. Затова Паисий е и пределно наличен, и съвършено отсъстващ като образ; налична, но и празна форма; начало, но и новоначалие, чието ново(про)явяване „днес“ е знак за пребъдността на Отца и заедно с това на синовете. За жумящата лампа на идеологията мракът е априорното условие, за да се открие сиянието, виделината, идеалното пространство на интериора на идеалното национално тяло, в което се ражда-възражда Отеца и жаждата да бъде материализиран идеалният му образ в емпиричното „днес“. И е много важно да се обиграе илюзорното очакване, че образът на картината ще е или би могъл да е при определени дарования – ни повече, ни по-малко – образ и подобие на идеалния (неимоверно високо израсналия, трансцендентния) и в същото време сякаш без никакви определени земни, биологични, зрими черти образ. Творецът художник ще сбъдне незримите черти на идеалността с убруса, даден му от Провидението. Едва след изричането на тази нужда, която можем да определим като изнамиране на образа според мярата на израстването му в нечии копнежни представи, тя може да бъде реторически, привидно, изоставена, като конкретното затруднение се впише в типологичното и неизменно затруднение да се създаде „от себе си“ създалият те.

„Но тия исторически справки, сравнения и догадки според мен, колкото и да са занимливи и любопитни, не са от съществено значение, за да се възстанови истинският образ на факлоносеца на българското народностно възраждане. Много по-скъп и важен е за нас неговият духовен образ. А той вече се е открил в съзнанието на българския народ с такива черти и сияе с такива лъчи, че всеки наш поглед към него, всяко наше докосване до него, кара сърдцата ни да пламват от неговия огън. Тоя именно, духовен образ, това сияние на неговия дух, никакви исторически догадки не могат да възсъздадат и никаква занаятчийска четка не може да ни нарисува. Защото образът на Отца Паисия, по волята на Провидението, е преминал от света на сетивната даденост в света на духа и символите. Тоя образ за целия български народ е вече излезнал от рамките на временното и тленното, от рамките и на самата история, и се е превърнал на легенда. Той е вече образ-символ, чиято внушителност расте постоянно заедно с делото, което символизира.“

В края на зимата и началото на пролетта на 1942 г. (кн. 2 – 3, февруари – март) Димитър Тодоров включва в рубриката за живота на Съюза и двата последни текста, които ни интересуват тук. Не ги обединява в едно заглавие, а ги разделя, вмъквайки и друг текст помежду им. Странно: заглавието е „Какво върши ВС „Отец Паисий“ (Тодоров 1942а), но в материала се признава, че всъщност нищо не е свършено. Говорейки, струва ни се, за заседанието от декември 1939 г., в което имало представители на Св. Синод, Министерството на народното просвещение, ВСОП и други учреждения и организации (не са уточнени, но изглежда, то се е провело без плодотворното съучастие на Съюза на българските писателки и Клуба на българските писателки), Тодоров припомня минусите в платното на Мърквичка, както и това, че и в сюжета на новата картина трябва да се съхрани писането на историята, обстановката (килия, паче перо, облекло и всички исторически приемливи вещи за „скромното жилище на един монах“) ведно с психологически правдоподобния лик (вж. подр. Тодоров 1942а: 140). Казано с наши думи, ако се коригира „клеймото на времето“ в лика на надвремевия, което би трябвало да манифестира свещените 40 лета от извървяването на свещения път от мрака (пустотата) до акта на проглеждане и пре/сътворение на-и-чрез Историята, картината на практика си е читава от има-няма⁷. Така или иначе, събралието през 1939 година решава програмата „за провеждане на състезание“ за нарисуване на картината да се изработи от ръководството на Съюза на дружествата на художниците в България, „а състезанието да произведе“ ВСОП, който „да издаде и разпространи картината“. Художниците, изглежда, са представили програма (проект), но напънят на планината е дотук. Задължени сме на Тодоров за признанието, което би могъл да премълчи: „Проектът бе даден, ала състезанието не можа да бъде обявено, понеже Всебългарският съюз „Отец Паисий“ нямаше, а и досега не е събрал сумата, необходима за изплащане премията и за отпечатване картината. А пък време е да се обяви това състезание и по-скоро да се издаде тая картина, защото образът на именития атонски монах и пръв български будител трябва да се разпространи по всички селища из старите и нови предели на Целокупна България, а и вредом по света, където българи живеят, и да краси училища, казарми и всички други държавни и обществени учреждения и заведения“ (Тодоров 1942а: 140). Тук той поставя точка. Вгледани в картината на Мърквичка, преоткриваме амбивалентния смисъл на

⁷ Картината на Мърквичка е създадена около 1898 г. (вж. Мърквичка 1898).

вещта долу вляво от масата, на която се пише историята⁸. Дали това е вещь на таксидиот, дали е ковчежето с все недостигащите ни сребърници, за да заплатим за гузната си съвест, или е несъгледаният и неоткриваем ковчег на завета с паметните скрижали на Отеца? Или е ковчегът на Третото българско царство: Ноевият или траурният? А мигар трябва да ги различим? Най-хубавото в текста „Какво върши ВС „Отец Паисий“ е тъкмо историята за несвършеното: несъбраните пари са алибито за бездруго очертаващия се провал, в който сме убедени не заради случилото се с химна (вж. Тодоров 1942б), а заради неизпълнимостта на заръката: да се нарисува лицето на човека, заключено в тайнството на сандъчето с националистически възжеления.

ЛИТЕРАТУРА

Августин 2008: Блажени Августин. *За Божия град*. Т. 2. Превод: Доротея Валентинова. София: Захарий Стоянов, 2008.

Алексиев 1939: Алексиев, Н. Образът на Отца Паисия. // *Отец Паисий*, кн. 10, 444 – 446.

Мърквичка 1898: Мърквичка, И. Отец Паисий. (Етюд) // <<http://nha.bg/bg/muzei-eksponat/etud-otec-paisii>>, ползван 1. 10. 2013.

Николова 2004: Николова, Юл. Рабушът. Функции и смисъл. // *Пари, думи, памет*. Съст. Рая Заимова, Ник. Аретов. София: Кралица Маб, 2004, 206 – 220.

Тодоров 1938: Д. Т. [Тодоров, Д.] Прослава на Отца Паисия. // *Отец Паисий*, кн. 8, 317 – 320.

⁸ Вещта изглежда разположена вляво и зад масата в левия ъгъл на картината, но светлината пада така, че откроява пресичащите се линии на детайлите: кракът на масата и ъгълът на вещьта сякаш съвпадат и в същото време те са част от тригоналното очертание на ниша, чийто връх е подножие на иконостаса. С други думи, масата на (която се пише) историята, не е *пред* или *над* вещьта, не е сцената или пиедесталът, в чието подножие като че е сгушено в ролята на постамент сандъчето на таксидиота (исторически релевантната вещь). Не: те съвместно образуват крайъгълния камък, от който израства масата на (която се пише) историята, невъзможна без своя свещен кивот, на свой ред невъзможен без деянието и завещанието на Отеца. Светотайнственост, за която спомагат ред детайли в композицията на картината, сред които и начинът, по който струи светлината: от горе надолу, от дясно наляво, но и откъм „дъното“ на картината (вид контражур?) – ниско долу вляво зад раклата, както и откъм иконостаса вляво горе над пишещия, чието лице и деяние е фокус на „вси светлини“. Живописният синтаксис на платното е записал синтаксиса на историята „в мига“ на раждането на мита за историята и нейния трансцендентен Отец.

- Тодоров 1940:** Т. Д*. [Тодоров, Д.] Прослава на отца Паисия. // *Отец Паисий*, кн. 1, 47 – 48. [*Инициалите Т. Д. са дадени само в годишното съдържание, с. 496.]
- Тодоров 1941:** Д. Т. [Тодоров, Д.] Химн на отца Паисия. // *Отец Паисий*, кн. 8, 376 – 377.
- Тодоров 1942а:** Д. Т. [Тодоров, Д.] Какво върши ВС „Отец Паисий“. // *Отец Паисий*, кн. 2 – 3, 139 – 140.
- Тодоров 1942б:** Д. Т. [Тодоров, Д.] Прослава на Първозвания. // *Отец Паисий*, кн. 2 – 3, 142 – 143.
- Чернокожев 2004:** Чернокожев, Н. Лицата на парите. // *Пари, думи, памет*. Съст. Рая Заимова, Ник. Аретов. София: Кралица Маб, 2004, 8 – 20.

**ЕВРОПЕЙСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН АВАНГАРДИЗЪМ
В БЪЛГАРСКИЯ СОЦИОКУЛТУРЕН КОНТЕКСТ
СЛЕД ПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА**

Младен Влашки
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**EUROPEAN LITERARY AVANT-GARDISM
IN THE BULGARIAN SOCIOCULTURAL CONTEXT
DURING THE POST-WWI PERIOD**

Mladen Vlashki
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The article describes the changes in the receptive horizon in Bulgaria after World War I and their impact on the perception of literary avant-gardism. Focusing on the feeling of acceleration as epochal crisis and disorder Bulgarian spirituality as obstacles to adequate reception of avant-garde.

Key words: reception; literary avant-garde; Bulgaria; after World War I; Sociocultural contexts; crisis.

Навлизането на европейските авангардни практики в литературата у нас не е категорично проучен въпрос от гледна точка на българската литературна история. Навярно и поради това, че се случва в исторически период, който в наличните до днес литературноисторически разкази е силно идеологизиран и политизиран. В най-едри щрихи управлението на БЗНС, събитията от юни и септември 1923 г. и оценките за значими литературни фигури като Владимир Василев, Христо Смирненски, Гео Милев, Иван Радославов, Теодор Траянов и всички техни съратници, както и за активни деятели на същото поле като Александър Балабанов или Людмил Стоянов например, са били подлагани дълго време на партийно-идеологически натиск, а опитите да се излезе от тази ситуация са тръгвали по пътя на изследването на естетико-философските концепции, на техните сблъсъци и взаимопрениквания. Настоящото изложение няма за цел да се включва в дебат

с отбелязаните по-горе тенденции, а ще се опита да скицира, засега в доста едри линии, контекста на рецептивните практики (които се отнасят и до европейския авангардизъм) у нас в първите години на третото десетилетие на XX век от гледна точка на публичните очаквания, родени в една до крайност изострена ситуация на криза.

Криза във всички системи на българското битие, родена от динамизирането на живота в Европа и неумението на българската интелигенция да се справи с това ускорение¹. Като най-важна изходна точка може да се възприеме фактът, че за трийсетина години от своето съществуване като държава България не е създала друга държавническа идея освен „освобождението“² и тъкмо с тази идея влиза и излиза в/от Първата световна война. Подобна „хазартна“ държавническа политика води до „нахалост прахосаните сили, милионите човешки жертви, колосалните стопански и духовни разрушения [...], които магически хипнотизираха душите. Българската национална душа се почувства поругана и развенчана, покрусена, жадна за мъст, възбунтувана [...]. Българската национална душа загуби завинаги своето първично равновесие“ (Господинов 1927: 1). Част от това равновесие до този момент е била и категоричната цивилизационна ориентация на младата държава и нейния народ към практиките на просветена Европа. След 1918 г. европейското вече няма да има този единен ценностно ориентиран образ, както до началото на войната, и всички рецептивни практики спрямо него ще се подчиняват на ситуативно породени оценки. Друга основна причина може да бъде открита в наблюдението, че характерът на българския обществено-политически живот е създал пропаст между обикновения народ и ангажираната с партийно-политически дела интелигенция, както и вътре в самата интелигенция³. В статията си „Трите поколения“ Никола

¹ Като инструментариум за заявеното наблюдение и описание ще използвам идеите на немския социолог Хартмут Роза за наблюдаване на модернизиранието на Европа през категорията ускорение (Роза 2005). Този избор е продиктуван от доста свидетелства на времето за високата скорост на промените и усещането за хаос, т. е. представи, свързани с времето.

² Вж. сказката, изнесена от Спиридон Казанджиев на 09.04.1932 г. (Казанджиев 1932: 33), която също изхожда от разбирането за ускоряване и изоставане от динамиката и описва взаимовръзките между европейската криза и тази у нас, описва разрыва между народ и интелигенция, наблюдава динамичното демократизиране, което се изражда в партийна анархия, и т. н.

³ Този път обобщава Петър Джидров: „Войната дезорганизира обществото и разстрои народната психика. Другояче и не можеше да бъде. По неизбежност българската интелигенция излезе след войната на сцената и понеже изворът на

Агънски посочва, че още първото активно поколение българи в новата държава е „разцепено“ в деветдесетте години на XIX век, а второто, това, което поема управлението на България след 1918 г., въпреки „обаянието до заслепение от Европа“, е развило солидни разлики между отделните рецептивни представи, които пораждат определена подозрителност както вътре в самото поколение, така и към други поколения (Агънски 1937). Не по-маловажна е самата дезинтеграция на социума под натиска на ускорението. Било то в социално-ролево отношение – „В такива времена авантюристите са носителите на живота и техните замашки и лудории се третират като „необходими“ [...]. И ние ги посрещаме с тъпо спокойствие и жалко безволие“ (Чешмеджиев 1923: 1), било то в движението на идеите – „Бърже се нижат събитията, бърже се изживяват идеите и настроенията [...]. Понятията и духовните ценности, идейните и нравствените норми са подхвърлени на една главоломна вихрушка, сякаш сатаната е повел своето хоро в главите и душите на хората [...]. Ново! Ново! Ново! Да, нека се стремим към новото, но не към кресливото, надутото, преходното, пенливото „ново“ на демагозите и глупците, а към онова действително ново, което се твори бавно, безшумно, постепенно чрез дългите и упорити усилия и борби за по-съвършен живот“ (Гидиков 1923: 46, 50). Всъщност „демагозите“ и „глупците“ по Гидиков са тъкмо „авантюристите“ по Чешмеджиев, или казано с днешната терминологията на Хартмут Роза – това са модерни индивиди с динамизиран „Аз“, които тъкмо в кризисни ситуации приемат ускорението и свързват и тълкуват минало, настояще и бъдеще не в традиционния ценностно ориентиран поколенчески модел, а ситуативно. При тях „параметрите за идентичност се променят от ситуация в ситуация: кой си, зависи от това, с кого имаш работа тъкмо сега и в коя обществена сфера ще се ангажираш. Не е ясно кое измерение на идентичността е централно и кое периферно“ (Роза 2005: 371 и сл.). Според изследванията на Лауер и Сенет (Роза: 2005: 382 – 383) в поведението на подобен тип „играчи“ настъпват разложения на личността, по-точно – на характера, еро-

всички проблеми и наболели въпроси се посочи в държавната политика всички се отдадоха на политика. Българската интелигенция не беше подготвена за един политически живот и се подведе. Голяма част от нея стана жертва на болшевиизма и на своята неопитност. Тя увлече податливия народ по един гибелен път, които ни докара партийното безсилие, господството на дружбашите и 9 юний с всички кървави последици“ (Джидров 1929: 299). Интересна конкретика върху случващото се в тази обществена система предоставят както автори съвременници на епохата (Кепов 1927), така и днешните изследователи (Тодоров 2007).

зират социални връзки и бива минирано социалното доверие спрямо съответния индивид.

Ако трябва да обобщим кризисните измерения на социокултурния контекст на годините след Първата световна война в България, към разочарованието от Европа, родено в кризата на държавническите идеи, към подозрителността спрямо различните политически „-изми“, родена в десинхронизацията на политическата система, трябва да добавим и подкопаното социално доверие към флексибилните „играчи“, родено в интрапоколенческото темпо (Роза 2011 454 – 455), което разстройва поколенческата стабилност. Или казано с други думи – в подобна тотална критична ситуация посредникът между българското и европейското няма да бъде гледан като „обновител“, а ще бъде приеман с подозрение и недоверие. „Новото“, което посредникът предлага, задължително ще попадне в дискуссионен режим, в който ще се включат както традиционалисти, така и ситуативни „играчи“. Сложността на ситуацията се допълва от затруднение за обединяване на ситуативните „играчи“ тъкмо поради динамиката, която ги е родила. Много ярък пример в това отношение дава поведението на Людмил Стоянов в този период от литературната ни история – от водеща фигура на първата годишнина на Гео-Милевите „Везни“ той се превръща в отрицател на списанието само година по-късно, същата процедура повтаря и със списание „Хиперион“. В допълнение и самата динамика на публичната словесност води към агресивно възстановяване на някакъв вид рационално планиране на бъдещето, защото „отказът от подобно действие определено води до социални патологии“ (Роза 2005: 382 – 383).

За да опишем динамиката, която поражда кризисното усещане на полето на публичната словесност, са необходими някои припомнания. В исторически план след сключването на Солунското примирие на 29.09.1918 г. и капитулацията на България в Първата световна война животът в страната се връща към мирновременното си съществуване. В областта на публичното използване на словото 1919 година е осезаемо гранична. Докато в предходния период⁴ на пазара всяка година излизат по един до два нови вестника и списания, то

⁴ Всички посочени по-долу статистически данни са от Статистически годишник на Българското царство: Година V – XIV: 1913 – 1922, достъпен на адрес: http://statlib.nsi.bg:8181/isisbgstat/ssp/lister.asp?content=/Fullt/extpages/SG_1913-1922_1924/SG_1913-1922_1924_P*.pdf&from=1&to=814&index=/Fullt/extpages/SG_1913-1922_1924/SG_1913-1922_1924_index.pdf&cont=/Fullt/extpages/SG_1913-1922_1924/SG_1913-1922_1924_content.pdf&type=%F1%F2%F0%E0%ED%E8%F6%E8

през 1919 новите вестници са 37, а списанията – 20. Макар някои от тях да са недълготрайни, тенденцията се запазва като възходяща и през 1920 г.: новите заглавия са 51/28, а през 1921 г. – 85/67. От тях свързаните с художествена словесност през 1920 г. – 5/57, а през 1921 г. – 13 вестника и 33 списания. Макар в тази статистика да не става ясно дали прекъснали по време на войната и възобновени в този момент списания като „Листопад“ или „Демократически преглед“ се приемат за нови, тенденцията е очевидна. С нея, разбира се, върви и битката за разпределяне на пазарен дял, което води до силна конфликтност между изданията (неслучайно това са и годините на големите литературни скандали, които най-често целят да дискредитират редактори на издания). Подобно е и положението в книгоиздаването – числата на този бум статистиката свежда до: за 1920 г. в раздел художествена литература са отбелязани 93 оригинални български издания и 176 преводни, през 1921 оригиналните са два пъти повече спрямо изминалата – 180, а преводните – 277. По-голям дял от художествената словесност в този процес имат само политико-партийната и социалната книжнина (през 1920 г. – общо 230, а през 1921 г. – 473 издания), както и справочната (1920 г. – 621; 1921 г. – 525). Очевидно зад тези числа се крие едно засилено публично говорене, в което партийно-политическият тон явно взема връх. Тази динамика бива подложена решително на дисциплиниращи процедури от правителството на Стамболийски⁵. И въпреки че българският литературен живот след Освобождението винаги е бил обвързан с партийно-политическия, категоричната намеса на държавата в лицето на това правителство ще допринесе за рязкото разцепление на литературните групи и лагери особено след юни 1923 г. на принципа не толкова на идеологическите позиции, колкото на партийно-политическите близости и отрицания и на подкопаното социално доверие към деятелите от ситуативен тип.

След девети юни 1923 г. всяка близост с управлението на БЗНС, включително и с неговата културна политика, ще носи печата на съучастие в престъпна по отношение на човешките права и българската душевност и духовност дейност. В това могат да ни убедят само няколко оценки на съвременници. Обобщаващо звучат думите на Елин Пелин за „безотраден външен образ на времето, което преживяваме“ (Елин Пелин 1921: 1). Няколко думи за конкретиката на безотрадността. В уводната статия на един от декемврийските си броеве вестник

⁵ Този процес е описан коректно и аналитично от Емил Димитров в глава трета „Държавата и литературата“ от неговото изследване „Памет, юбилей, канон. Увод в социологията на българската литература“ (Димитров 2012).

„Епоха“ по повод на статията в официоза „Земеделско знаме“ „Кандидати за цепеница“ огласява под заглавието „Към побесняване“: „С всеки ден положението на страната се влошава [...]. Хората, които са най-близо до отговорните места, дето се коват съдбините на страната, не само са безгрижни за утрешния ден, а правят всичко възможно той ден да иде и настъпи в ожесточението на нашите бесни и груби нрави и вещаят кървави зори... Земл. знаме насъсква да бъдат преследвани и бити, ако не убити“. В същия тон са и наблюденията на Т. Г. Влайков от началото на 1923 г.: „едно управление на тирания или диктатура, почиващо върху насилия и произволи [...] посегателствата върху личната свобода на гражданите и разхищението на държавните средства, към които трябва да се прибави и неразумното, несправедливо и партизанско законодателство – всичко това разстройва държавното и народно стопанство, влошава и без туй тежкото поради последиците от войната стопанско и социално положение на страната“ (Влайков 1923: 15). Няколко месеца по-късно П. Тодоров в статията си „Пред изборите“ потвърждава и доразвива тези наблюдения: „В страната преди всичко са отнети всички гаранции за човешката личност: свободата на гражданите е под каприза и настроенията на разните властници пред никого неотговорни [...]. Всичко това е, защото нравственото съзнание на управляващия конвент е крайно замъглено, защото повечето негови членове са лишени от всякакво правно чувство [...]. По пътя на пълния погром се движи и общественият морал [...]. Моралът на страната се клати из основи главно следствие аморалните явления по върховете на държавната йерархия [...]. Големи части от мирното доскоро и производително население се настройват за физически борби, за разрушение; спекулира се с техните най-тъмни страсти, погиват човешки добродетели и се създава крайно несигурна основа за бъдещото развитие на държавата и страната“ (Тодоров 1923: 203). Не е чудно тогава, че и Александър Балабанов като много други интелектуалци приветства деветоюнските събития от страниците на своя „Развигор“: „Нашата признателност към тия синове на българското отечество, военни и цивилни, които ни освободиха от най-страшното и най-срамното досега робство на българския народ“ (Балабанов 1923: 1). Но е важно да се отбележи в контекста на по-горе направените обобщения, че още в следващия брой в статията „На свобода“ посочва „изникналите в последните три години на анархия [...] най-негодни бурени и гадни растения в градината на нашата литература“⁶.

⁶ Освен общите положения в посочените от Балабанов статии по-конкретно са

Симптоматиката на литературния процес у нас в тази обществено-политическа ситуация Владимир Василев анализира и обобщава в перспективата на противопоставянето между минало и бъдеще и по този начин задава един хоризонт на очакване, в който всеки нов литературен феномен се оглежда ценностно и бива възприеман в зависимост от отношението, което заема спрямо традицията на умерената модерна българска литература, създадена от кръга „Мисъл“: „Тъй изостри войната нашата чувствителност, че още малко и нейната пружина ще се скъса – в отхвърчанията между полюсите на крайното утвърждение и отрицание, с които се отмерва нашето време. Тя сякаш разсече духовния ни живот, откъсна две епохи, издигна помежду им барикада. Да не се извъръщаме назад – там няма освен наивност, празен патос, фиктивни величия, незаслужаващи внимание дела. Нито даже на края на края би могло да се завърже възел с бъдещето... Всеки втори ден иде „нова генерация“, която възвестява нова епоха и моментално ликвидира със старата. Всеки ден избухва бомбата на „ново“ развитие [...]. В името на колко „нови“ девизи се отрече „миналото“!“ (Василев 1923: 109). Отвъд военните метафори и образа за механизиранията чувствителност разбирането на Владимир Василев за литературната ситуация у нас откроява една решителна характеристика на времето, свързана с появата на новия тип на ситуативния индивид – „чудовищен егоцентризъм, върху който се развива почти цялата ни съвременна психика“ (Василев 1927: 222). От този тип психика произтича според него и духът на насието в духовния живот и една от неговите разновидности – „фанатизмът“, който подчинява „поетическото творчество на една-единствена догма“ – най-често редакторът на „Златорог“ свързва тази проява с „похода на тъй наречените български експресионисти срещу всички значения в литературата ни“ (Василев 1927: 223) и обобщава: „не намерил творческите си въплотители, той превърна паролите си просто в прикритие“ (Василев 1927: 223). Дори само върху тези щрихи бихме могли да абстрахираме един рецептивен ключ към експресионизма, а като цяло и към другите съпътстващи го авангардни прояви на футуристични или дадаистични практики през двайсетте години на XX век у нас: самият експресионизъм не бива отричан, но „употребата“ му у нас винаги може да е вид „злоупотреба“, особено ако се свързва с посредници, които в своята деятелност явно демонстрират типа на ситуативния играч⁷.

набелязани „модернистите“, а персонално – Владимир Василев и Гео Милев.

⁷ В конкретния случай коректен пример може да бъде Гео Милев като застъпническа фигура на авангарда. Но новото, необичайното, с което е съпътствано него-

И ако подобен рецептивен ключ можем да открием в думите и делата на Владимир Василев (най-вече като редактор на „Златорог“⁸ – българското списание от онази епоха, което се придържа към националната литературна традиция и в същото време има траен интерес към авангарда както в литературата, така и в изобразителното изкуство), то при крайните традиционалисти, които в кризисната ситуация са склонни да унищожат всяко неразбираемо явление, отрицанието на авангардизма изпада в крайности. Най-ревностен противник на авангардизма е Александър Божинов. Само един пример ще ни увери в това, че той напуска всякакви граници на приличието, когато се срещне с негови проявления. Ето как представя в „Развигор“ един публикуван в Берлин дадаистичен алманах: „Ако в литературата дадаистите са постигнали до върха на умопомрачението, в живописата те са отвратително нахални. Берлинските и дрезденските художествени салони се пълнят с техните мърсотии [...]. Основателите обаче на дадаизма по мои сведения са: една истерична морфистка, двама педераста и двама влашки пунгаши – Марсел Янко и Тристан Цара. Ако и у нас поникне той боклук, бъдете уверени, че отечеството ни е спасено“ (Божинов 1921: 2). Подобно войнстващо мнение застъпват и автори, които нямат познанията и европейския опит на Божинов. Като журналиста Петър Завоев например, който направо нарича авангардните явления (в случая футуризма) „Литературни уроди“ и ги обвинява, че внасят „разврат и нравствено падение“ (Завоев 1920: 1). За списанията на стария социалистически деятел

вото творчество, поражда по това време рецептивни реакции от рода на „извънмерно“, „не-нормално“, „изкривено“. До голяма степен тези реакции са свързани и с неговия публичен образ на модерен (ситуативен играч) човек. Подробно за това вж. Влашки 2013б: 29 – 40. Ако приложим към конкретния случай твърдението на Тери Ййгълтън, че „от психологическа гледна точка идеологията не е толкова система от артикулирани доктрини, колкото съвкупност от образи, символи и понякога понятия, които ние „преживяваме“ на несъзнателно равнище“ (цит. по Боян Знеполски. Понятието идеология и неговите наследници. 14.04.2006, Litclub, 31.12.2013 <http://litclub.com/library/fil/znepolski/_ideology.htm#23>), то в тази оптика „преживяваните“ от тогавашната литературна и културна общност „образи“ на застъпника за авангардните школи и течения у нас пораждат по-скоро усещане за „травмиране“ спрямо българското литературно тяло, отколкото очакваната „оздравителна новост“.

⁸ Един любопитен акцент – в своята бележка за посещението на Маринети в София Владимир Василев отбелязва, че българската публика веднага е започнала да политизира фигурата на водача на футуристите, докато оценката на редактора на „Златорог“ е скрита в следните думи: “С п р а в о (разр. М. В.) Маринети забележи, че експресионизмът, дадаизмът, сюрреализмът идват от него“ (Василев 1932: 70 и сл.)

Георги Бакалов подобни неща като футуризма са „предсмъртно гърчене на буржоазния дух“ (Калинин 1924: 237). И докато всички тези автори принадлежат към първото активно българско поколение и поколенческата им обвързаност определено е белязана от класически модерен тип идентичност, подобна воинстваща позиция срещу авангарда демонстрират и автори от второто активно поколение, като обслужват тезите си с друг тип аргументи. В уводна статия на съюзното списание „Актьор“ артистът Борис Денизов пише по повод на назначения нов артистичен комитет в Народния театър: „Цивилизованата Европа отдавна, много отдавна е поставила кръст на господата Маринети, Кандински, Маяковски, много отдавна им дадоха жилища в архивата на излишните извънредно буйни, а България сега прегръща футуризма с едно малко закъснение от петнайсет години. И наистина – Гео Милев поставя „Електра“! Какво ще ни покаже Гео Милев? Кубическо изкуство? [...] Футуристите изнасилват „Електра“ [...]. За кого копаете този гроб?“ (Денизов 1924: 52). И ако според риториката на Денизов авангардните течения са отхвърлени още в мига на тяхната поява, то по-друг е подходът на наблюдателя на списание „Пролом“ Начев – в неговите литературни хроники от 1922 г. експресионизмът е вече „изживян“, за „толкова бързото сгромолясане“ допринася овладяването му от „активистичния еврейски елемент“ (Начев 1922: 256, 297).

Дори от тези най-общии наблюдения става видно, че през двайсетте години на XX век отношението на българските литературни среди към явленията на авангардизма в изкуствата е твърде противоречиво, но преобладава мнението, че футуризмът, кубизмът, експресионизмът, конструктивизмът и особено дадаизмът са по-скоро отклонения от добрите норми на литературата, поради което и рецептивният хоризонт за творби и автори от тези течения е силно ограничен. А и основните техни застъпници в България са личности със спорно реноме в публичното пространство. Вероятно по тази причина, а и за „обективност“ спрямо „дезориентираното общо съзнание“ (формулата е отново на Вл. Василев) по-сериозните литературни списания като „Златорог“ и „Хиперион“ започват да се опират при представянето на европейските течения и на техните представители на авторитети, които се намират извън нашата злосторна литературна среда. А спрямо автори, принадлежали към тях, започват да се прилагат процедури за „прочистване“ и привличане към едно реалистично и общохуманно разбиране за литературата⁹.

⁹ Като пример може да бъде дадена рецепцията на Франц Верфел у нас (Влашки 2013а).

ЛИТЕРАТУРА

- Агънски 1937:** Агънски, Н. Трите поколения. // *Архив за стопанска и социална политика*, 1937, №5, 236 – 244.
- Балабанов 1923:** Балабанов, Ал. На свобода. // *Развигор*, III, № 123, 23.06.1923, с. 1.
- Божинов 1921:** Божинов, Ал. Дадаизъм. // *Развигор*, I, № 12, 26.03.1921, с. 2.
- Василев 1923:** Василев, Вл. Между сектантство и демагогия. // *Златороз*, 1923, № 2 и 3, 109 – 119; 161 – 179.
- Василев 1927:** Василев, Вл. Хулиганството в литературата ни. // *Златороз*, 1927, № 5 – 6, 227 – 270.
- Василев 1932:** Василев, Вл. Маринети в София. // *Златороз*, 1932, № 1, 70 – 71.
- Влайков 1923:** Влайков, Т. Г. Парламентаризма и днешното управление у нас. // *Демократически преглед*, 1923, № 1 – 2, 1 – 23.
- Влашки 2013а:** Влашки, Мл. Случаят Франц Верфел. // *Страница*, 2013, № 3, 138 – 150.
- Влашки 2013б:** Влашки, Мл. Случаят „Електра“ в българския Народен театър. // *Атика в България*. Под ред. на Кл. Протохристова. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2013, 26 – 51.
- Гидиков 1923:** Гидиков, Ст. Размишления върху делнични теми. // *Демократически преглед*, 1923, №. 1 – 2, 46 – 51.
- Господинов 1927:** Господинов, П. Преклонение пред земята. // *Изток*, II, № 61, 05.06.1927, с. 1.
- Димитров 2012:** Димитров, Е. *Памет, юбилей, канон. Увод в социологията на българската литература*. София: Изток – Запад, 2012, 138 – 231.
- Денизов 1924:** Денизов, Б. Мистериозната четворка. // *Актьор*, 1924, № 3 – 4, 51 – 54.
- Джидров 1929:** Джидров, П. Идеализмът в политиката. // *Архив за стопанска и социална политика*. 1929, № 4, 297 – 301.
- Елин Пелин 1921:** Елин Пелин. Литературни картини. // *Развигор*, I, № 43, 29.10.1921, 1.
- Завоев 1920:** Завоев, П. Литературни уроци. // *Ново време*, II, № 434, 11.08.1920, 1.
- Казанджиев 1932:** Казанджиев, Сп. *Историческо време. Кризата в материалния и духовния живот и нашите задачи*. София: Хемус, 1932.
- Калинин 1924:** Калинин, Ф. И. За футуризма. // *Нов път*, 1924, № 8, 236 – 239.
- Кепов 1927:** Кепов, Ив. *Нашата действителност*. Пловдив, 1927.
- Начев 1922:** Начев, Ю. Немска литературна хроника. // *Пролом*, 1922, 256 – 268; 296 – 300; 333 – 336.
- Роза 2005:** Rosa, Hartmut. *Beschleunigung*. Fr/M, Suhrkamp, 2005.

Роза 2011: Rosa, H. Partizipative virtu statt rasende fortuna. // *Ideenpolitik*. Bluhm, H. u.a. (Hg.). Berlin: Akademie Verlag GmbH, 2011, 449 – 466.

Тодоров 1923: Тодоров, П. Пред изборите. // *Демократически преглед*, 1923, № 4, 201 – 204.

Тодоров 2007: Тодоров, Вл. Бесовете в червено и бяло. // 16.04.2007, *Liternet*. 31.12.2013 <http://www.liternet.bg/publish19/vl_todorov/besovete.htm>

Чешмеджиев 1923: Чешмеджиев, Гр. Времена за авантюри. // *Епоха*, I, № 189, 10.02.1923, с. 1.

АДАПТАЦИИ В ПРОЗА НА ОМИРОВАТА „ИЛИАДА“ ЗА ДЕЦА И ЮНОШИ (1878 – 1944). ПРОБЛЕМИ НА РЕЦЕПЦИЯТА

Славка Михайлова

Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

PROSE-FICTION ADAPTATIONS OF HOMER'S ILIAD FOR CHILDREN AND ADOLESCENTS (1878-1944): PROBLEMS OF THE RECEPTION

Slavka Mihaylova

Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This article presents four adaptations of Homer's Iliad for young readers within the period 1878-1944. The editions are prosified and abbreviated. In some of them there are many illustrations. The first book is an adaptation for children and the rest of the books are for adolescents. One of the books is a Bulgarian adaptation whilst the remaining three are translations.

Key words: children's and adolescent literature, ancient literature, translation, classical reception, adaptation

Изследванията върху античната литература и нейното възприемане в България е предмет на наблюдение в различни области на хуманитаристиката. Литературата за деца и юноши обаче остава встрани от тях. Настоящият текст е част от по-обширно проучване, което има за цел да проследи рецепцията на античната литература в учебните помагала, периодичния печат и издадените книги за периода 1878 – 1944 г. Именно сред книгите бяха открити интересни примери на адаптации в проза на Омировата епопея „Илиада“. Въпреки че старогръцката и римската литература се изучават в училище и заемат важно място в обучението по литература, четенето на антични автори затруднява младите хора, което поражда необходимостта от адаптация на техните текстове.

Адаптацията като метод в литературата все повече привлича вниманието на изследователите през последните години. Според

Джон Милтън изследователите са изправени пред предизвикателството да разработят теоретична рамка, която да допринесе за осъзнаване на креативните, идеологическите, политическите и социалните процеси при пренаписване и преоформяне на различните продукти, подлежащи на адаптиране (Милтън 2009). Адаптацията представлява част от историята на превода. Трудността от прехвърлянето на текста от системата източник се взема предвид от преводачите, които са принудени да се съобразяват с ограниченията на целевата система. Това е от особена важност, когато прежежданите произведения преминават от литературата за възрастни в литературата за деца. На преводача на детски книги обаче се дава по-голяма свобода заради периферната позиция на детската литература в литературния *polysystem* (Шавит 1986: 112). Според Зохар Шавит при транслационните процедури трябва да се имат предвид два принципа: текстът да бъде коригиран така, че да е полезен за детето в съответствие с образователните принципи, утвърдени в обществото в конкретния исторически момент, и преработването да е съобразено с нивото на разбиране на текста в различните възрасти. Двата принципа могат да си противоречат или да се допълват, но преведеният продукт не бива да ги нарушава (пак там: 113).

Заради наличието на множество предложения за видовете адаптация ще бъдат използвани описанията от Габриеле Томсън-Волгемюд модели за детската литература: *асимиляция* – текстът е уподобен спрямо възприемателя, но е близък до първоначалната си форма, и *акомодация* – приспособена към читателите интерпретация, чиято цел е те да могат да разтълкуват непознатите места в произведението. Спрямо текста източник тя е нова творба, която допуска промяна на жанра, сериозно редуциране на обема и допълване на повествованието с текст, отсъстващ в творбата източник (Томсън-Волгемюд 1998: 18 – 19).

Като се има предвид, че ще бъде анализирано произведение, написано за възрастни и адаптирано за деца, ще бъде проследено доколко преводачът присъства в повествованието чрез бележките под линия, речници, предисловия, послеслови и т. н., които са важни за разбирането на текста. Емер О'Съливан определя тази намеса като *гласа на преводача*. Тя разпознава в него автора на текста, който е възрастен, създаващ имплицитния читател (в случая дете) въз основа на своята културно определена презумпция, в зависимост от наклонностите, интересите и способностите на читателите в определен етап от тяхното развитие. Тази комуникация в литературата за деца е наречена *асиметрия* (О'Съливан 2003).

За авторите адаптатори е важно младите читатели да познават съдържанието на произведението, а не да четат само изучаваните части от текста. Интересни примери на адаптации за деца и юноши предлага изследването на рецепцията на старогръцката литература в България, и по-точно на Омировата епопея „Илиада“, която е включена в програмите на гимназиите още в началното изграждане на образователната институция¹. Наблюдава се поредица от инициативи от страна на Министерството на просвещението, за да бъдат запознати учениците с античната история и култура – приемат се Окръжни, с които се раздават премии за преводи на писателите от античната литература (Премии 1896); отпечатва се списък със задължителни заглавия, които да притежава всяко училище в библиотеките за ученици и учители (Кирова 1969), сред които са заглавията на значими старогръцки и римски писатели (Първи списък 1897); инициира се издаването на поредици с книги (Класическа библиотека 1925). При прегледа на книжната продукция за периода 1878 – 1944 г. бяха открити четири адаптации – три преводни и една българска, с различен обем (обикновено силно редуциран), различен брой илюстрации и за различни читатели (едно издание за деца и три – за юноши). Текстовете ще бъдат сравнявани със съдържанието на оригинала.

Първата българска адаптация в проза е издадена през 1896 г. и се появява три години по-рано от цялостното издание на „Илиада“ на български език, отпечатано в проза през 1899 г. (Богданов, Николова 1996: 137; Николова 2002: 34). „Троянската война и странстванията на Одисея“ е публикувана от Иван Маринов. В книгата не е посочен езикът, от който е преведена. Частта за Троянската война е разположена на 14 страници, разделена е на пет части и към всяка от тях има по една илюстрация. Първият и петият разказ не са от „Илиада“ – те описват събитията преди Троянската война и победата над Троя.

В интерпретацията на Иван Маринов са проследени действията на главните герои и намесата на боговете в най-важните за изхода от битките моменти. Произведението е толкова кратко, че не може да бъде съпоставено с оригиналния текст. Въпреки редуцирания обем детето читател може да добие представа за събитията от Троянската война чрез поясненията в първия и петия разказ. Веднъж името на Хермес е отпечатано като „Гермес“, а на Калхас – „Калхант“, което ни дава основание да предположим, че преводът е направен от руски език. Описателните пасажии са изцяло пропуснати в текста, тъй като

¹ Постановление № 182, 1884 г.; Програма 1897 г.; Програма 1910 г.; Програма 1922 г.; Програма 1925 г.; Програма 1934 г.

присъствието на повече герои би объркало детето. Книгата на Иван Маринов може да бъде определена като адаптация *акомодция*. Тя е отпечатана отново през 1897 г. и е от изданията, които са били препоръчвани за извънкласно четене на учениците².

Интересно е присъствието на преводача в текста. Иван Маринов директно се намесва в повествованието и с морализаторски тон отразява личната си преценка за социално-политическата обстановка в страната. Например при описанието на Парис, сина на Приам, който пасял бащините си стада, авторът добавя в скоби: „царски син и овчар, а сега в България и овчари, и говедари плъпнали по чиновничеството, за малко време ще задминем и турците. Всички бяха: паши и каймакани, заптиета и куруджии, бикчии и чубукчии, както и сега всички у нас са: управители и началници, членове и секретари, кметове и жандари, разсилни и пъдари“ (Маринов 1896: 2). Това вероятно е стратегията на преводача – да привлече вниманието на младите читатели върху наболели за епохата проблеми. Подобна намеса от страна на Иван Маринов съвременните изследователи определят като *идеология на превода* (О’Съливан 2003).

През 1911 г. поредицата „Библиотека на картинна галерия“ към сп. „Картинна галерия за деца и юноши“ издава своята 11. книжка „Троянската война“ – „преведена и стъкмена за юноши“ от Генчо Негенцов, който по-късно приема псевдонима Ран Босилек, и Георги Палашев. Книгата е най-голяма по обем от изследваните четири – 207 страници, среден формат, и е богато илюстрирована с над 150 художествени илюстрации. Те спомагат за разбирането на текста, още повече че представените събития са се случили преди хилядолетия и са част от историята на друг народ. Талантливият български художник Георги Палашев остава в историята на детската илюстрация с картините, създадени за книгата. В края на изданието Ран Босилек посочва списък със заглавията на източниците, ползвани при изработването на българската адаптация на текста и при подбора на илюстрациите към него. Те са от руски, френски, немски и английски език и шведска адаптация за юноши със същото заглавие.

В предговора на книгата Ран Босилек описва поредицата „Библиотека на картинна галерия“, която си поставя „за задача да даде на нашите деца и юноши, в една достъпна за тях форма, ред класически произведения“ (Негенцов, Палашев 1911: 5). Текстовете на Омир са любими книги „на всички просветени народи“. Писателят споменава,

² Вж. Книги за училищни библиотеки 1898 г.; Домашни ученишки библиотеки 1908 г.

че „руснаци, французи, англичани, германци, шведи, италианци, датчани и холандци“ са изработили адаптации за юноши, а българите нямат все още пълния превод в стихове, а още по-малко – издания за юноши (пак там: 6 – 7). Ран Босилек споделя, че „възрастните могат и да почакаат“, но „е време вече да се даде на нашите деца и юноши един съкратен превод“ (пак там). Липсата на пълни оригинални издания на български език затруднява още повече работата по текста. Авторът „изповядва, че е употребил големи усилия в продължение на години“. Направен е опит да бъде пресъздадено основното съдържание, като „са избегнати големите подробности в описанията, които имат предимно значение за историците“ (пак там).

Адаптацията на Ран Босилек започва с разказа „Какво казва преданието за причините на Троянската война“. В него много подробно са описани причините, началото на военните събития. Следват „Разкази из „Илиадата“. Съдържанието на песните е пресъздадено в отделни глави или чрез обединяването им по две в един разказ. Изцяло са пропуснати XII, XIII, XIV и XV песен, в които са изобразени битките при крепостната стена и при корабите. Иновативен подход на автора е решението му да включи откъси от оригиналния текст в VI, XXII и цялата XXIII песен, характерни само за това първо издание. Ран Босилек разделя последната песен от „Илиада“ на три части – „Приам в Ахиловия шатър“, „Откупване на Хекторовото тяло“ и „Погребението на Хектор“. В книгата си авторът включва и описание на събитията около края на Троянската война.

Ран Босилек не пропуска в адаптирания текст сцените с участието на боговете. Той дава кратки обяснителни бележки за гръцките богове, като посочва и римските им наименования. Чрез оригиналните части от „Илиада“ писателят предлага на читателите възможност да се докоснат до изящното Омирово слово и да добият представа за оригиналния текст на творбата. Художествените епитети, така характерни за епопеята, особено при описанието на героите, присъстват в текста. Езиковите средства са подходящо подбрани и произведението притежава висока литературна стойност. „Троянската война“ от Ран Босилек е единственото българско преработено издание за юноши. Неговата адаптация *акомодация* предава основното съдържание на оригинала, илюстративният материал препокрива текста и оправдава препечатването на творбата през определен период от време до 90-те години на XX век.

Следващата книга е издадена през 1928 г. и отново носи заглавието „Троянската война“. Тя е дело на Федор фон Цобелтиц и е пре-

ведена от немски от Л. Марколеско. Това издание не е включено в библиографските справочници за старогръцката литература и се представя за първи път в настоящия текст. Вероятната причина е отсъствието на името на Омир в книгата или каквато и да било препратка към „Илиада“. Но творбата е изцяло изградена на принципите на представените дотук издания, затова мястото ѝ е сред тях.

На 86 страници са разказани събитията от войната. Текстът е художествено оформен с над 30 илюстрации от Луис Мое, качеството на които не може да бъде сравнено с изящните рисунки на Георги Палашев. В началото Федор фон Цобелтиц разказва предисторията на „Илиада“, но въпреки краткия обем надминава всички издания с проницателно вглеждане в подробностите. Освен присъдата на Парис, той отделя в разкази жертвоприношението на Ифигения в Авлида, обикновено включвано само с няколко изречения, и изоставянето на ухапани от отровна змия Филоктет на остров Лемнос – момент, отсъстващ от всички регистрирани издания. По същия начин са подредени и описани събитията, включени в „Илиада“. Писателят слива песенното съдържание, но вярно отразява историческите факти. Две разлики се забелязват спрямо Омировия текст – пропуснатата е песен VIII, в която боговете се събират по заповед на Зевс и той забранява да се помага на воюващите страни. Другото различие е в интересното авторско решение да опише срещата между Хектор и Андромаха (песен VI) непосредствено преди смъртта на героя (песен XXII).

Цобелтиц включва и последните събития преди падането на Троя със стегнат литературнохудожествен стил, достъпен и разбираем за имплицитния читател. Гласът на преводача Л. Марколеско е *недовим* в изданието – няма поместени бележки, предисловия или коментари. Всички важни моменти от историята за Троянската война са включени в текста и не е необходимо авторът да добавя свои пояснения. Заради самостоятелния прочит на събитията адаптацията на Цобелтиц може да бъде определена като *акомодация*.

Последната книга, която ще бъде описана в настоящото изложение, е издадена само една година след предходно описания текст и е единствената, която носи заглавието „Илиада“. Адаптацията е отпечатана през 1929 г. и е преразказана за юноши от Жана Норман. Преводът от френски език е осъществен от Ангел Каралийчев и включва само осем илюстрации, които обаче са цветни – в унисон с естетическото оформление на детската книга в периода между двете световни войни. Имената в текста са употребени според западноевропейската традиция – тоест, както са в римската митология.

Текстът на Жана Норман също включва въвеждащо начало с разказа „Защо избухна Троянската война?“. Авторката подхожда към преработването на епопеята с подобни на Ран-Босилековите решения, но нейната книга е по-кратка. Тя по-често прибегва до сливане на песните, без обаче да пропуска важните моменти от текста източник. И тук отсъстват песни XII, XIII, XIV и XV, в които са описани бойните действия при троянската стена и при корабите. Жана Норман не включва в своята адаптация и борбата за тялото на Патрокл, а разказва за ритуалите по погребението и игрите, организирани в чест на героя, пресъздадени в песен XXIII. В края на книгата само с няколко изречения са споменати бойните подвизи на гърците в последното нападение над Троя, без да са отделени в самостоятелен разказ.

Безспорен е приносът на Ангел Каралийчев за звученето на творбата на български език и за стремежа му да пресъздаде специфичните за Омировия епос епитети и сравнения в своя превод. Адаптацията на Жана Норман отразява точно събитията от „Илиада“ и тя без съмнение може да се окачестви като *акомодация*.

Единственият критически отзив, който беше открит, е за книгата на Жана Норман. На страниците на списание „Училищен преглед“ Мирослав Минев окачествява произведението като „лъжа“, тъй като е публикувано под чуждо име. След като жанрът е изцяло променен, според него няма нужда от издаването на книгата „в тоя ѝ вид“ – „загубена е образността“ и „художествената реч“ и е останала само фабулата. Той препоръчва на книгоиздателствата по-прецизен подбор на преводните книги (Минев 1928: 848 – 849). Критиката на Минев напомня на нападите на д-р Кръстев относно прозаическите преводи на Димитър Душанов, заради които преводачът спира обработването на „Одисея“ (Аретов 1988: 144 – 154). Първият цялостен текст на „Илиада“ е негово дело и въпреки че е в проза, той изиграва значителна роля за следващите поколения преводачи, които подобряват и сравняват своите текстове с изданието от 1899 г. (Николова 2002: 80 – 94).

На страниците на периодиката още от Възраждането присъства полемика около преводаческите опити върху Омировия епос, но осъзнатата важност на „Илиада“ и „Одисея“ за всяка нация, определяща себе си за културна и просветена, не спира и до днес да провокира българските преводачи. Те с вдъхновение не само превеждат, но и създават адаптации, които улесняват учениците при изучаване на античното културно наследство.

ЛИТЕРАТУРА

- Аретов 1988:** Аретов, Н. *Димитър и Рахил Душанови*. София: Народна просвета, 1988.
- Богданов, Николова 1996:** Богданов, Б., А. Николова. *Антична литература. Енциклопедичен справочник*. София: Отворено общество, 1996.
- Домашни ученишки библиотеки 1908:** *Домашни ученишки библиотеки*. Стара Загора: Светлина, 1908.
- Кирова 1969:** Кирова, Ел. Ученическите библиотеки в България (1878 – 1914). // *Годишник на Софийския университет, Философски-исторически факултет*, 1969, Т. III. История, 393 – 445.
- Класическа библиотека 1925:** Класическа библиотека. // *Училищен преглед*, 1925, № 8, 843 – 844.
- Книги за училищни библиотеки 1898:** *Книги за училищни библиотеки*. Пловдив: Хр. Г. Данов, 1898.
- Маринов 1896:** Маринов, Ив. *Омир в разказ за деца. Троянската война и странстванията на Одисея*. София: Янко С. Ковачев, 1896.
- Милтън 2009:** Milton, J. *Translation Studies and Adaptation Studies*. University of Sao Paulo. 2009, http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/trp_2_2009/index.htm, 01.10.2013.
- Минев 1929:** Минев, М. Омир за юноши. // *Училищен преглед*, 1929, № 6, 847 – 849.
- Негенцов, Палашев 1911:** Негенцов, Г., Г. Палашев. *Троянската война*. София: Картинна галерия, 1911.
- Николова 2002:** Николова, А. Преводна рецепция на европейските литератури в България. Т. 3. *Класическа литература*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2002.
- Норман 1929:** Норман, Ж. *Омир. Илиада*. София: Съгласие, 1929.
- О’Съливан 2003:** O’Sullivan, Em. *Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children’s Literature*. 2003, 01.10.2013. <http://www.erudit.org/revue/meta/2003/v/n1-2/006967ar.html>.
- Постановление № 182 1884:** Груев, Й. *Сборник от закони, правилници и наредби по Дирекцията на народното просвещение в Източна Румелия от 1878 г. до края на 1883 г.* Пловдив: Областна печатница, 1884, 193 – 207.
- Премии 1896:** Премии за превод на класически писатели. // *Училищен преглед*, 1896, № 3, 211 – 214.
- Програма 1897:** *Програма за девическите училища и долния курс на девическите гимназии*. София: Ив. Г. Говедаров и С-ие, 1897.
- Програма 1910:** *Програма за мъжките и девически гимназии и педагогическите училища*. София: Държавна печатница, 1910.

- Програма 1924:** Програма и правилници за народните средни училища (реални училища, мъжки и девически гимназии и педагогически училища). София: Държавна печатница, 1922.
- Програма 1925:** Програма и правилници за народните средни училища (реални училища, мъжки и девически гимназии и педагогически училища). София: Държавна печатница, 1925.
- Програма 1934:** Програма за IV и V класове на средното реално училище. // *Училищен преглед*, 1934, № 7 – 8, 37 – 55.
- Първи списък 1897:** Първи стисък на одобрените книги за ученически библиотеки при средните и специални училища. // *Училищен преглед*, 1897, № 4, 1 – 16.
- Правилник 1896:** Правилник за ученическите библиотеки и читални. // *Училищен преглед*, 1896, № 9, 940 – 941.
- Томсън-Волгемюд 1998:** Thomson-Wolgemuth, G. *Children's Literature and its translation. An Overview*. University of Surrey, 1998.
- Цобелтиц 1928:** Цобелтиц, Ф. *Троянската война*. София: Доверие, 1928.
- Шавит 1986:** Shavit, Z. *Poetics of Children's Literature*. Athens and London: University of Georgia Press, 1986.

ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА



THE *PROCESSUS TALENTORUM* (TOWNELEY XXIV) AND THE CULTURE OF LAUGHTER IN MEDIEVAL ENGLISH DRAMA

Atanas Manchorov
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This article examines the manifestations of macaronic style in medieval religious drama (“The *Processus Talentorum*”), in particular the comic and satiric effects of that style, the hypostases as an object of ridicule, the new meaning of the designation “*dominus dominorum*,” etc. Our thesis is that the strict canonical word loses its single-toned quality against a backdrop of medieval laughter and becomes merely one among other languages.

Key words: *The Processus Talentorum* (Towneley XXIV), macaronic style, Bakhtin, Pontius Pilate, *dominus dominorum*, the Holy Trinity

The transition from the initial choral dramatizations of religious ritual to the cycles of mystery plays led to some momentous transformations associated with the ongoing secularization of medieval English drama. Accordingly, we shall try to show that under the impact of the culture of laughter, which usually involves elements of low comedy and realism, the strict canonical word loses its single-toned quality and becomes merely one among many other languages.

Being unrestricted in space and time, the macaronic style provides a pan-European context and develops its huge demonologizing potential in various intrageneric systems, including that of drama. This manner of utterance has ancient roots. Behind the “unusual” cross-linguistic structures peek the faces of national tongues that emerged after the fall of the Roman Empire and the ensuing decline of its language. In any case, this was the situation in Western Europe where elements of classical and medieval Latin were in close contact with vernacular languages. Although the linguistic and stylistic roots of macaronic poetry go much further back in time, to Decimus Magnus Ausonius’ verse (c. 310 – 395) in Greek and Latin, it reaches full maturity as late as the 15th century, i.e. almost concurrently with the annual performances of the Wakefield mystery plays. In order to avoid the inconvenience of mapping any possible contactological

relations between Italy and Britain, it would be more appropriate to talk about macaronic effects, in spite of the fact that some researchers tend to express no reservations about using the term, e.g. “macaronic verses” (see: Schlauch 1987: 78; Carlson 2006: 31), to refer to English drama. This phenomenon was ubiquitous in the Middle Ages and occurred in many Western European countries and in many genres. We shall cite here only a few examples: the gospel book of Munsterbilzen Abbey (c. 1130) offering a mix of Old Dutch and Latin, the *Carmina Burana* manuscript (c. 1250) – many of its poetic and dramatic texts are satirical, irreverent, and even downright bawdy, some of them being a mix of Latin and Middle High German or French, – the political poems in Middle English (e.g. “On the Rebellion of Jack Straw” preserved in Corpus Christi College Cambridge MS. 369 and in the Bodleian Library, Oxford, MS. Digby 196, fol. 20 v.; see Krochalis and Peters, eds. 1982: 95-97), and, of course, *The Processus Talentorum* (T XXIV). There is every indication that Bakhtin conceptualizes this problem in terms of the growth of realism in literature, as is evident from his concern with the disintegration of monologic discourse in the intentionally dialogized bilingual speech patterns of the macaronic style (Bakhtin 1981: 78), the clash between Latin and the vernaculars of Western Europe (Bakhtin 1981: 79), and the significance of the lower stratum of kitchen imagery to medieval drama (Bakhtin 1984: 184). Thus, it is no accident that he discusses Teofilo Folengo’s work several times and makes mention of his macaronic poem “Baldus” (1517), which is written in a blend of Latin and Italian dialects in hexameter verse and which wielded some influence over Rabelais. In the supplementary materials for his Ph.D. defense (*Russ.* “Fransua Rable v istorii realizma,”¹ Nov. 15 1946) Bakhtin clearly defines macaronic poetry as one of the manifestations of linguistic parodies (Bakhtin 2008: 997), and in “From the Prehistory of Novelistic Discourse” he points out the contribution of linguistic satires – again macaronic poetry along with “The Letters of Obscure People” – to the “interanimation of languages, the measuring of them against their current reality and their epoch” (Bakhtin 1981: 82). The macaronic style is associated with a very deep split in the literary and linguistic consciousness of the age when there was tension between two literary communities: of scholars, clerics and students who were still using Latin, and, on the other hand, of poets, minstrels, and storytellers who were orienting themselves to vernaculars without being able to completely ignore the influence of Latin. Clarification is needed here. The narrow meaning of the term is linked to

¹ “François Rabelais in the History of Realism.”

adding Latin case inflections to a national language, but its broader definition that we consider here also includes the practice of mixing Latin with other languages (cf. Morgan, comp. Preface ix). Obviously, the macaronic style is an inextricable part of the semantic field of the culture of laughter, as we are particularly interested in the fact that the elements of low comedy, such as kitchen imagery and the images of the material bodily lower stratum, are significant for morality plays, farces, and other serio-comical forms of drama (see Bakhtin 1984: 184).

The pejorative overtones and heteroglot speech patterns of medieval macaronic writing often provide comic relief by depicting the object in a disgraceful light. The comic degradation of lofty ideals is particularly notable in “The Processus Talentorum” (Towneley XXIV)² – it is inspired by the evangelical motif of the Roman soldiers who are throwing dice during the Crucifixion for Jesus’ robe (see John 19. 23 – 24). The play begins with the speech of Pontius Pilate, the first stanza being entirely in Latin, and the next few stanzas turning into a bilingual combination of Middle English and Latin verses³:

(2)

Stynt, I say, gyf men place / quia sum dominus dominorum!

he that agans me says / rapietur lux oculorum;

Therefor gyf ye me space / ne tendam vim brachiorum,

And then get ye no grace / contestor Iura polorum,

Caueatis;

Rewle I the Iure,

Maxime pure,

Towne quoque rure,

Me paueatis.

Stop it, I say! Make way, people, because I am the Lord of lords; / He who speaks against me, the light of [his] eyes shall be plucked out; / So make room for me lest I put forth the strength of [my] arms, / For then you shall have no grace, / I call the powers of heaven to witness. / Beware! / I govern according to law, / Exceedingly justly, / Town[s] and [the] country, / Tremble before me.

² The meaning of the title is “The Play about the Coins” or “The Play about Money”, which is out of key with the play’s content. Rosemary Woolf argues that it would be more appropriate to use *talorum* (dice) instead of *talentorum* (money; Woolf 403). The play’s title, then, would be “The Play of the Dice.”

³ The translations are mine unless otherwise specified – A.M.

(3)

Stemmate regali / kyng athus gate me of Pila;
Tramite legali / Am I ordand to reyn apon Iuda,
Nomine wlgari / pownce pilat, that may ye well say,
Qui bene wlt fari / shuld całł me fownder of all lay.

Iudeorum

Iura gubernano,
please me and say so,
Omnia firmo

Sorte deorum.

[I am of] royal pedigree – / King Atus begot me on Pila. / As the law requires, I have been appointed to rule over Judaea, / My name in the native tongue / [is] Pontius Pilate, which is easy for you to say. / He who is willing to speak well / should call me ‘giver of all law’. / To the Jews / [I] administer justice, / [so] please me and say so, / I support everything / By the prophecy of the gods.

(4)

Myghty lord of ałł / me Cesar magnificauit;
Downe on knees ye fałł / greatt God me *sanctificauit*,
Me to obey ouer ałł / regi reliquo *quasi* dauid,
hanged hy that he sałł / hoc iussum *qui* reprobauit,

I swere now;

Bot ye youre hedis

Bare in thies stedis

Redy my swerde is

Of thaym to shere now.

Caesar has exalted me as great lord; / Fall down on your knees, for the great god has sanctified me / To obey me above all like a present-day King David. / He that hath disobeyed this command shall be hanged high,⁴ / I swear now, / Unless you conduct yourself prudently / In these places. / My sword is ready / To cut off your heads now.

(5)

Atrox armipotens / I graunt men girth by my good grace,
Atrox armipotens / most mighty callyd in ylk place,
vir quasi cunctipotens / I graunt men girth by my good
grace,

⁴ Cf. “He that hath my commandments, and keepeth them, he is that loveth me: and he that loveth me shall be loved of my Father, and I will love him, and will manifest myself to him” (John 14.21).

Tota refert huic gens / that none is worthier in face,
Quin eciam bona mens / doith trowth and right bi my
trew lays,

Silete!
In generali,
Sic speciali,
yit agane byd I
Iura tenete.
(“Processus Talentorum” ll. 10-46)

Fierce and strong in battle, I give freedom to people by my good grace, / [I am] fierce and strong in battle [and] called the strongest everywhere, / A man [who] seems all-powerful, I give freedom to people by my good / grace. / It is of importance to the whole nation that nobody else's face is nobler. / Yes, indeed, my good mind judges honestly and justly by my / true laws. / Silence! / With all / and each of you, / yet again, I plead [with you]/ To obey the law.⁵

Pilate shows disrespect for heavenly matters on various levels. He debases the concept of “law” as formulated in the Holy Scriptures: “Speak not evil one of another, brethren. He that speaks evil of his brother, and judges his brother, speaks evil of the law, and judges the law: but if you judge the law, you are not a doer of the law, but a judge” (James 4.11). His stream of invective may also be considered downright sacrilege since it affects some basic assumptions of Christianity: “And whosoever speaketh a word against the Son of man, it shall be forgiven him: but whosoever speaketh against the Holy Ghost, it shall not be forgiven him, neither in this world, neither in the world to come” (Matt. 12.32; cf. Luke 12.10). The rant of this medieval Pilate is a travesty of The Gospel of Matthew and is, therefore, blasphemous in that an ordinary man, even if it is a Roman governor, dares to associate himself with the Holy Ghost. The above quotation, which combines language horizons of different cultural traditions, clearly shows how the bilingualism of the macaronic style undermines official ideology and energizes the culture of laughter. Pilate’s image, involved in a tricky area such as the parodying of biblical style, is made up of several distinct semantic layers: the life of Jesus, the gospel stories about him, the agreement on the content of the New Testament, and the Roman’s portrayal in medieval drama. The first three are part and parcel of the long history of the canon since the New Testament was put into writing by about A.D. 150, and, judging from the earliest surviving document from 367,

⁵ For all four stanzas I have consulted the English translation of Cawley and Stevens (1986).

consensus on its constituent parts was not achieved until late in the fourth century – it was then that St. Athanasius, in his annual message to the Egyptian Churches, described the twenty-seven New Testament books (Lindberg 15), as he used the word “canonized” (*κανονιζόμενα* – Brakke 395) with regard to the two main parts of the Bible. When these semantic layers are constitutive of an ideologically-laden anachronistic blend, the latter will become a battleground of opposing language forces and the gambling for Christ’s coat will be given ambivalent, i.e. (non)canonical, treatment. Pontius Pilate assumes great responsibility as judge of God’s Son: all four gospels (Matt. 27.11-26; Mark 15.1-15; Luke 23.1-7, 13-25; John 18:29-19:16), regardless of the differences in some details, portray the Roman procurator in a manner consistent with the impending tragedy of the Crucifixion. Quite understandably, just as the New Testament accounts are not even remotely relevant to any comic treatment whatsoever, so medieval culture fails to preserve Pilate’s single-toned representation intact beyond the realm of canonical discourse. However, his personality in the Middle English mystery plays does not remain the same but changes in accord with the thought patterns of the day. Particularly, in the Wakefield pageants he is not only “cruder” and “stronger” but also “evil” and “malicious” (Davenport 27), which is at variance with the accounts of the four Evangelists.⁶ Therefore, depicting his point of view in drama puts religious dogma to the test on multiple levels. The obvious tension between the “sacred” and the “secular” as a result of the combination of the canonical word and the style of Pilate’s utterance intensifies the dialectical contradiction in the hybrid construction and creates a comic effect that lowers the threshold of interpretation and attracts the audience’s attention.

The sacredness of the New Testament event is held up to ridicule by adding the linguistic worldview of Pontius Pilate’s macaronic speech to that of the Passion Week narrative. How does the two-leveledness of discourse come to fruition in macaronic poetry? In the latter’s subtly organized linguistic parodies two opposing forces meet in the manner of the Latin-Italian hybrids in the macaronica verba of the Ciceronian purists

⁶ Cf.: 1) “When Pilate saw he could prevail nothing . . . he took water, and washed *his* hands before the multitude, saying, I am innocent of the blood of this just person: see ye *to it*” (Matt. 27.24); 2) “But Pilate answered them, saying, Will ye that I release unto you the King of the Jews? For he knew that the chief priests had delivered him for envy” (Mark 15.9-10); 3) “Why, what evil hath he done? I have found no cause of death in him: I will therefore chastise him, and let *him* go” (Luke 23.22); 4) “Pilate therefore went froth again, and saith unto them, Behold, I bring him forth to you, that ye may know that I find no fault in him” (John 19.4) and “And from thenceforth Pilate sought to release him” (John 19.12).

(Bakhtin 1981: 81), namely the “high,” “sacred” Latin language and a debasing profane vernacular. Taking advantage of the authoritative and authoritarian biblical word, the playwright weaves it into the speech of a person of another (pagan) cultural and religious background to confer “dignity” and “respect” on him. According to Bakhtin, the sonnets at the beginning of *Don Quixote* lose their true generic nature because of the parodic ambience of their framing context. And since in such cases “what results is not a sonnet, but rather the *image of a sonnet*” (Bakhtin 1981: 51), biblical discourse, on occurring in its receiving context, is likewise enclosed in quotation marks (cf. Bakhtin 1981: 69-70) which, regardless of the degree of their inherent intentionality, turn the imported verbal material into an ambiguous and two-leveled representation. The resistance of monologic discourse against entering the plane of another language cannot but lead to stylistic “transgressions” and cannot remain unnoticed. Pilate is a prominent figure in the gospel narratives, but his world is, as it were, an “alien body” in them: it is the product of another cosmogonic model and another culture, his mind is unreceptive to the reformist religious movement and, therefore, his point of view is also alien. Opposition in this instance does not come from the Latin language – both Roman civil servants and the authors of the “high” religious literature used it – it comes from the antagonism between pagans and Christians. The decision to absorb another’s discourse in a non-specific context, i.e. by refracting the ideological idiom of the New Testament through the mind of a Roman man, seems improper and unacceptable from a theological perspective. Pilate calls out excitedly:

He *who speaks against me*,
the light of [his] eyes shall be plucked out;
(*Processus Talentorum* l. 11; italics added)

*Speak not evil one of another,*⁷ brethren. He that speaketh evil of *his* brother, and judgeth his brother, speaketh evil of the law, and judgeth the law: but if thou judge the law, thou art not a doer of the law, but a judge. (Jas. 4.11)

As a result of the interanimation of linguistic worldviews, whether it is conscious or not, the Son of God’s opponent begins to sound like the very Son of God, thereby offering an avowedly debased bilingual version of religious rhetoric.

⁷ Italics added. Literally, “speak not against” – cf. the Middle English expression in the play: “he that agans me says” (“*Processus Talentorum*” l. 11).

The generic language of “The Processus Talentorum” is notable for its valorized temporal multi-leveledness: it is not confined to the Middle Ages, but goes back to Antiquity to come into contact with the verbal-ideological world of texts included in the biblical canon. The reason is that this has not yet become the language of contemporary drama, but of *religious* drama which sets the biblical concepts of the early Christian era in a purely medieval context. It is typical of each parodic stylization to depict another’s language; however, at issue here is a particular problem: if we compare some extracts from the play with *The General Epistle of James*, it will become apparent that the biblical word loses its objective representational self-sufficiency and acquires an entirely opposite meaning in its receiving context since the Roman procurator’s⁸ speech is a desecration of divine law and divine hierarchy. Essentially, the fusion of separate languages and separate apperceptive backgrounds, in this case – of the canonical gospels, on the one hand, and on the other hand, of Rome’s administration and military contingent in the Middle East, destroy the verbal-ideological centralization of the represented world and its unitary language. This brings about contradictoriness and multi-leveledness which begin to irreversibly disintegrate the conceptual system of the imported language. Another notable feature of Pilate’s threatening speech to the multitude of people is that it is also outright blasphemy since it is aimed at debasing the conception of the unity of the hypostases that are vital to Trinitarian theology, and since it implies the completely erroneous and intolerable idea of “equality” between a pagan and the Holy Spirit. The universally valid tenets of the Christian faith, whose semantic field is infinite, leave no room for rival views:

And whosoever speaketh a word against the Son of man, it shall be forgiven him: but whosoever speaketh against the Holy Ghost, it shall not be forgiven him, neither in this world, neither in the *world* to come. (Matt. 12.32; cf. Luke 12.10)

While clashing with another’s language, however, these tenets put on another’s clothes which places them in a framing context that relies on conceptual contradictions and benefits from them. The mutual illumination of languages against the backdrop of polyglossia leads to a clash of valorized temporal contexts, as the authoritative word is brought out of the

⁸ According to the inscription on the so-called Pilate’s stone in Caesarea, discovered in 1961, his title was “prefect” (praefectus). Cf. more detailed descriptions (e.g. Carter 43 ff.).

completely finished-off world of monologic truth in order to be included in intentional hybrids.

A most formidable challenge to the monologic religious worldview is the parodying and travesty energy within the framing context of the designation “dominus dominorum”. This expression, sometimes used alone and sometimes added to the traditional descriptive phrase “rex regum et dominus dominorum” (“King of kings and Lord of lords”), occurs in a wide range of religious writings, from canonical and dogmatic to apocryphal and, therefore, grafting it onto another cultural pattern must have been clearly perceptible to any Christian denomination. What characteristics do divine designations acquire when they appear in mystery plays or, in other words, how do the strictly canonical word and the serio-comical speech style of the marketplace interrelate? The Book of Revelation says: “These shall make war with the Lamb, and the Lamb shall overcome them: for he is *Lord of lords*, and *King of kings*” (Rev. 17.14; emphasis mine). This usage of the phrase in Christian eschatology, along with other definitions in the Bible, forms a monologic apperceptive background that encounters an alien linguistic worldview. If the language of drama remains entirely on the plane of formal theology, it would truly reflect religious doctrine, but it would be incomprehensible and unattractive to viewers. Conflict is both predictable and inevitable. From a theological standpoint, Pilate’s usurpation of divine authority is an intolerable abuse of language pushing the dramatic action toward low comedy and farce. In fact, this usage is by no means without precedent: such occurrences appear in “Herod the Great” – in it Nuntius says about the eponymous hero that “He is king of kings, kindly I know, / Chief lord of lordings, chief leader of law” (Fitzgerald and Sebastian, gen. eds. 175)⁹ – and also in “Mankind,” a macaronic play, in which the demon Titivillus announces his supreme status:

“Ego sum dominus dominantium,¹⁰ and my name is Titivillus.” (Fitzgerald and Sebastian, gen. eds. 365)

In order to give a more accurate picture of the verbal-ideological deviation from the canon while ascribing the title of “dominus dominorum” to Pontius Pilate, we shall introduce a few quotations from the Old and New Testaments that bring its traditional meaning into sharp focus. Here is what we read in some places of the Latin Vulgate approved by the Council of Trent:

⁹ Other scholars have also taken note of this language usage (see Cawley and Stevens 122).

¹⁰ “I am the Lord of lords.”

Quia Dominus Deus vester ipse est Deus deorum, et Dominus Dominantium, Deus Magnus, et potens, et terribilis, qui personam non accipit, nec munera. (DT 10.17)

For the LORD your God *is* God of gods, and Lord of Lords, a great God, a mighty, and a terrible, which regardeth not persons, nor taketh reward. (Deut. 10.17)

The New Testament also contains texts in which this title conveys the same meaning and forms the backbone of monotheism:

Hi cum Agno pugnabunt, et Agnus vincet illos: quoniam *Dominus Dominorum* est, et Rex regum, et qui cum illo sunt, vocati, electi, et fideles. (APC 17.14)

These shall make war with the Lamb, and the Lamb shall overcome them: for he is Lord of lords, and King of kings: and they that are with him *are* called, and chosen, and faithful. (Rev. 17.14)

Besides the narrow meaning of “dominus dominorum” in its immediate sentence context, we need to show how, by shifting the perspective of the four gospel accounts, the linguistic image of Pilate is “identified” with that of the Savior. There are numerous metaphors, comparisons and homiletic tools placing emphasis on different character traits of Jesus – a rod out of the stem of Jesse (Isa. 11.1-9), the suffering servant (Isa. 52.13-53.6), the husbands who should love their wives (Eph. 5.25-33), the head of the body/church (Col. 1.15-20), the cornerstone (1 Pet. 2.4-8), the light of men (John 1.1-9), the bread of life (John 6.25-51), the Good Shepherd (John 10.1-18), the true vine (John 15.1-8), the Lamb of God (Rev. 5.6-14), etc.¹¹ Christ’s image in “The Revelation of John” is of central importance to us: Pilate’s arrogance and aggressive behavior in the Wakefield Cycle of Mystery Plays is the very antithesis of the Lamb of God (Agno) whose self-sacrifice – the epitome of purity, innocence, and humility – underlies the Christian creed. And since the prophecies of the Messiah in the Old Testament are fulfilled in the New Testament and form the continuity of the entire Judeo-Christian tradition, we will select a couple of good examples from the Holy Scriptures:

Immolatoque agno, de sanguine ejus ponet super extremum auriculae dextrae illius qui mundatur, et super pollices manus ejus ac pedis dextri... (LV 14.25)

¹¹ See a general classification in: Larsen and Larsen (2006).

And he shall kill the lamb of the trespass offering, and the priest shall take some of the blood of the trespass offering, and put it upon the tip of the right ear of him that is to be cleansed, and upon the thumb of his right hand, and upon the great toe of his right foot . . . (Lev. 14.25)

Tamquam ovis ad occisionem ductus est: et sicut agnus coram tondente se, sine voce, sic non aperuit os suum. (ACT 8.32)

HE WAS LED AS A SHEEP TO THE SLAUGHTER; AND LIKE A LAMB DUMB BEFORE HIS SHEARER, SO OPENED HE NOT HIS MOUTH . . . (Act 8.32)

As already mentioned, “dominus dominorum/dominantium” can be found in hymns, prayers, and even in a sermon by Peter Chrysologus:

So then, both the servant recognizes what he owes God, by serving a human being in that fashion, and a master is shown, by the authority that he holds, what kind of servitude he owes to the Master of masters...¹² (Chrysologus 3: 284)

As for the adoption of the original phrase in insular theological writing, we will cite two of the sources: the 10th-century manuscript of the pontifical of Egbert, archbishop of York (732-736), and the translation of the prayer “Domine deus Omnipotens” from the Latin into Old English, preserved in the British Library, London, MSS. Cotton Galba A. xiv and Nero A. ii:

Item benedictio ad omnia in usum basilice.

Dignare, Domine, Deus Omnipotens, Rex Regum, et Dominus Dominantium . . . (Greenwell, ed., 43)

Another blessing for the use of all persons in the basilica.

Deign, O Lord, Almighty God, King of Kings, and Lord of Lords . . .

DOMINE Deus Omnipotens, Rex regum et Dominus Dominantium . . .
(Muir 21; qtd. in Keefer 108)

Æla þu drihten, æla þu ælmihtiga god, æla cing ealra cynynga . . . (Keefer 108)

O LORD God Almighty, King of kings, Lord of rulers . . .

¹² The translator of the sermon adds as a footnote that the Latin word in the source-text is *dominum* (“Lord of lords”) (Chrysologus 3: 284).

Comic effects come to life mainly because of the noticeable gap between two contradictory styles. Contact with contemporary life and the introduction of topical issues and imagery is possible exactly in the gap area between two languages. With their fusion, the theological content of biblical stories adapts to popular notions, serio-comical versions of the high religious narrative come into existence, and the monologic Word of God begins to lose its integrity in the intrageneric field of medieval drama. All these changes contribute to the mutual illumination of languages and the gradual shift to the typological pattern of dialogic discourse.

LITERATURE

- 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. *Rabelais and His World*. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington, IN: Indiana UP, 1984.
- Bakhtin 2008:** Бахтин, М. М. *Собрание Сочинений: Франсуа Рабле в истории реализма (1940 г.). Т. 4(1)*. Ред. И. Л. Попова. Москва: Языки славянских культур, 2008.
- Bible 1984:** *The Holy Bible Containing the Old and New Testaments in the King James Version*. Nashville: Nelson, 1984.
- Biblia Sacra Vulgata:** *Biblia Sacra Vulgata*. DRBO.ORG 2001-2013. Web. Aug. 13, 2013 <<http://www.drbo.org/lvb/>>.
- Brakke 1994:** Brakke, David. "Canon Formation and Social Conflict in Fourth-Century Egypt: Athanasius of Alexandria's Thirty-Ninth Festal Letter." *Harvard Theological Review* 87 (1994): 395-419.
- Carlson 2006:** Carlson, Marvin A. *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2006.
- Carter 2003:** Carter, Warren. *Pontius Pilate: Portraits of a Roman Governor*. Collegeville, MN: Liturgical P, 2003.
- Cawley and Stevens 1986:** Cawley, Arthur C., and Martin Stevens. "The Towneley *Processus Talentorum*: Text and Commentary." *Leeds Studies in English*, n.s. 17 (1986), 105-30. Web. Aug 13, 2013 <<http://digital.library.leeds.ac.uk/>>.
- Chrysologus 2005:** Chrysologus, St. Peter. "On the Servant Who Came in from the Field." *The Fathers of the Church: Selected Sermons*. Vol. 3. Trans. William B. Palardy. Washington DC: The Catholic U of America P, 2005.
- Davenport 1982:** Davenport, W. A. *Fifteenth-Century English Drama*. Cambridge: Brewer: 1982.

- Fitzgerald and Sebastian, gen. eds. 2013:** Fitzgerald, Christina M., and John T. Sebastian, gen. eds. *The Broadview Anthology of Medieval Drama*. Peterborough, ON: Broadview P, 2013.
- Greenwell 1853:** Greenwell, Rev. W., ed. *The Publications of the Surtees Society: The Pontifical of Egbert, Archbishop of York, A.D. 732-766*. Vol. 27. London: Nichols and Sons, 1853.
- Keefer 2010:** Keefer, Sarah Larratt. “‘Worship the Lord in the Beauty of Holiness’: Latin Prayer and the Old English Liturgical Poetry.” *On the Aesthetics of Beowulf and Other Old English Poems*. Ed. John M. Hill. Toronto: U of Toronto P, 2010. 101-13.
- Krochalis and Peters 1982:** Krochalis, Jeanne, and Edward Peters, eds. *The World of Piers Plowman*. Philadelphia, PN: U of Pennsylvania P, 1982. 95-97.
- Larsen and Larsen 2006:** Larsen, Dale, and Sandy Larsen. *Images of Christ: Ten Studies for Individuals or Groups*. Downers Grove, IL: InterVarsity P, 2006.
- Lindberg 2006:** Lindberg, Carter. *A Brief History of Christianity*. Malden, MA: Blackwell, 2006.
- Morgan, comp. 1872:** Morgan, James Appleton, comp. Preface. *Macaronic Poetry*. Cambridge: Riverside P, 1872. v-xvi.
- Muir 1988:** Muir, Bernard J. *A Pre-Conquest English Prayer-Book: BL MSS Cotton Galba A.xiv and Nero A.ii (ff.3-13)*. Woodbridge, Suffolk: Boydell P, 1988.
- “Processus Talentorum” 1897:** “Processus Talentorum.” *The Towneley Plays*. Ed. George England. London: Oxford UP, 1897. 279-92.
- Schlauch 1987:** Schlauch, Margaret. “The Social Background of Shakespeare’s Malapropisms.” *A Reader in the Language of Shakespearean Drama*. Ed. Vivian Salmon and Edwina Burness. Amsterdam: John Benjamins, 1987. 71-99.
- Woolf 1972:** Woolf, Rosemary. *The English Mystery Plays*. Berkeley: U of California P, 1972.

**ЕТНОЛОЖКОТО ИЗСЛЕДВАНЕ КАТО *ANTHROPOLOGY*
AT HOME – АСПЕКТИ НА ПРЕВОДА НА КУЛТУРА**

Меглена Златкова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**ETHNOLOGY AS *ANTHROPOLOGY AT HOME* –
SOME ASPECTS OF THE TRANSLATION OF CULTURE**

Meglana Zlatkova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The paper presents the problems of translation of national ethnology in Bulgaria into new anthropological paradigms, based on cases in the 1990s. The anthropological fieldwork and analysis are based on cultural relativism and translation. The paper discusses the problems of the translation of culture on three levels – as a paradigmatic change, as a methodological change and as “discovering research” problems in the dialogical situation of the transition to a post-socialist society. This transition is summarized by the concepts of national ethnology and anthropology at home.

Key words: ethnology, anthropology, research methodology, translation, culture

Антроположкото и етноложкото изследване са насочени към емпиричното изучаване на „другия“ и представяне на познанието за него пред различни публики, като се релативизират контекстите.

Настоящият текст представя някои от проблемите на превода в специализираното поле на етнологията като превод на култура и нейните интердисциплинарни взаимодействия. Използвам „превод на култура“ в два аспекта: етнологията, от една страна, е наука за изучаване на културата на „другите“ групи и общности, а от друга страна, представянето на етноложкото познание е културен превод. Т.е. преводимостта на културата е предпоставка за използване на етноложкия подход и методи. Въпросът, на който ще се търси отговор тук, е как се случват някои от етноложките преводи и преводите на самата етнология.

гия в контекста на преход от обществото на социализма към обществото на постсоциализма в България, на „разрушаването на порядъка“¹, на „смяна на парадигмите“ (Живков 1994) в България. В условията на променената политическа граница между „ние“ и „другите“ в началото на 90-те години на XX в. етнологията, освен че се институционализира като многообразие от научни подходи, активно се „самопревежда“ – концептуално, понятийно и като научноизследователска проблематика при срещата ѝ с антропологията (в двата варианта – културна и социална). Текстът дискутира някои от аспектите на превода на култура в трансформиращото се научно поле на етнологията, етнографията, фолклористиката и антропологията в България в контекста на промяна на обществото на социализма в постсоциалистическо. Използвам противопоставянето на етноложкото изследване и концепцията за *Anthropology at Home* за очертаване на парадигмалните (идеологически), методологическите и изследователските опити да се релативизира и диалогизира за-пред-другите национално ориентираната научна традиция до 1989 г. в България. В този смисъл дискусиата за *Anthropology at Home*, или *домашна антропология* (Джаксън 1987), е подход за самоизучаване и себеописание на т.нар. малки нации или малки култури и като критика към хегемонията на англосаксонския модел на колониалната антропология и конструирането на „новия туземец“ като обект на изследване.

Поводът за този текст е честването на четиридесетгодишнината от началото на филологическото образование в Пловдивския университет. Половината от тези години са свързани и с развитието на етнологията в нейния специфичен „пловдивски модел“ (Кръстанова, Шнигер 2014). Позицията ми към проблема е авторефлексивна: от една страна – като възпитаник на специалността, а от друга – като изследовател на съвременни проблеми на градската култура, които се нуждаеха от своето формулиране, превеждане и именуване.

През 1992 г. във Филологическия факултет се приемат първите студенти в специалностите „Българска филология и етнология“ и „Английска филология и етнология“, а проектът за тяхното обучение е на проф. Тодор Иванов Живков². Моделът на етнологията в Плов-

¹ Т. Ив. Живков пише, че „науката в крайна сметка затова е наука, защото може да нарушава и разрушава зададената парадигма особено тогава, когато тя е наложена по ненаучен път“ (Живков 1996а: 15).

² Основанията за връзките на етнологията с филологията (структуралистски, семиотичен, интерпретативен подход) и социологията (социално-антропологическият подход на англосаксонския свят), както и отношенията с историята Т. Ив.

дивския университет се основава на разбирането на Живков и неговия екип, че тя трябва да се развива като социална наука³, в сътрудничество със социологията, но със сериозната лингвистична подготовка и културологичния хоризонт, който дава обучението по различни езиковедски и литературоведски дисциплини. В онзи ранен етап бъдещите етнологии бяха насочени в две парадигми – динамично променящата се българска, която беше близка до френската и немската, и англосаксонската, която трябваше да развиват студентите, обучавани в специалността „Английска филология и етнология“. Поради липсата все още на преводимост между различните научни школи и поради различието в книгите, които можехме да четем тогава като студенти, се оформиха различни етнологии – европейската етнология, в която се включва и традицията на бившия социалистически свят, и англосаксонската антропология⁴. Впоследствие този проект за хибридността на специалността беше сменен (поради законодателни промени във висшето образование) и през 1998 година беше приет първият випуск от самостоятелната специалност „Етнология“, която се развиваше в изключително динамичната и диалогична ситуация на „роенето“ на науките, на търсенията на идентичност и имена, които да назоват и опишат промените, настъпващи в българското общество.

Въпреки голямото разнообразие на школи, насоки, виждания за етнологията и антропологията, на които тук няма да се спирам, свързващата нишка е холистичността на антропологията/етнологията, интересът ѝ към другостта и емпиричният характер на теренното изследване. След повече от стогодишно развитие като наука етнологията в България в нейните варианти на фолклористика и етнография през 90-те години на XX в., попадайки в диалогичната научна ситуация на

Живков по-късно развива в статии и книги (1996а, 1996б, 2000). Извън текста ще остане специфичният път на развитие и превръщането на „етнография“ в етнология“ в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Обширен преглед на проблема прави Иваничка Георгиева (Георгиева 2010). Студията е публикувана в едно и също издание едновременно на български и английски език с едно и също заглавие, което е само на английски език.

³ През 1995 година се открива специалността „Социология“ и се оформя катедра „Етнология и социология“. Учебните планове на двете специалности са съобразени със специфичната интердисциплинарност на академичното поле на Пловдивския университет.

⁴ За някои аспекти от университетското обучение по етнология през 90-те години на XX в. вж. Ганева-Райчева 1997.

обмен на идеи и съвместни изследвания, беше наречена от „западните“ изследователи „местна етнография“. Разбирането на научните традиции на „местните национални етнологии“ и превеждането им на антроположки (най-често английски) език е интересен, сложен и дълъг процес на превод на култура, на променящ се модел на обществото. Той винаги остава незавършен поради незавършеността на прехода и кодификацията на имената, чрез които обществото ни се самоописва, самоназовава и самопредставя, след като „старата марксистко-ленинска парадигма“ е неработеща и дори срамна.

След 1989 година бившата социалистическа Европа става „Другата Европа“ и интересът на антрополозите от Западна Европа и САЩ се насочва към изучаване на тези нови хора⁵. След първоначалното опиянение от работата със западни колеги, от достъпа до доскоро труднодостъпни книги и издаването на съвместни публикации сред специалистите настъпва и разочарованието, че те са поставени в ситуация на *local ethnographers*. В теренната антроположка практика на колониалната антропология изследователите работят съвместно с местни хора, неспециалисти, носители на локалното знание, които помагат на антрополога при общуването му с хората от изследваната култура. Те събират емпирични данни от терена, но не правят интерпретации на информацията. Различните контексти, в които се развиват етнологията и антропологията и в които се създават терминологията и статутът на изследователя, са определящи за понякога безкритичното (Калб 2002) „превеждане“ на категориите, залегнали в западното антрополошко и източноевропейското етнологско знание. Казусът с първоначалното превеждане на *етнограф* с *ethnographer* поставя в неравноценна позиция специалистите от България, които вече са напреднали в научната си кариера и имат своите научни резултати и признание.

Това първоначално неразбиране е резултат от разнопосочното развитие и специфичните подходи на етнологиите на Централна и Източна Европа и тези на развитите индустриални и постиндустриални общества, както и различните теоретични модели за обществото, в които живеят тези „туземци“. Теориите на антрополозите се основават на модерното класово общество, с прозрачна социална структура, спрямо което се изучават обществата на „другия“ като различни. Този

⁵ Интересен анализ на концептуализирането и „превеждането“ на пост-социалистическите общества от антропологията от англосаксонски тип прави Дон Калб (Калб 2002), холандски антрополог с интерес към обществата в преход след социализъм на (Юго-)Източна Европа и Азия.

модел е адекватен и за повечето колониални култури, които са били изследвани. Постсоциалистическият туземец обаче живее във вариант на една мутирала модерност, както Андрей Бунджулов (Бунджулов 2003) определя обществото на социализма. След промените от 1989 г. започват процеси на първоначална социална стратификация, наследяване на мрежите на социалистическото общество и трансформацията им в периода на преход⁶. Моделът на нацията, който се дефинира чрез категориите „народ“, „народност“ и „етнос“, е интерпретативната рамка за изучаване на обществото, създадена през втората половина на ХХ век.

Етнологията в България се развива като наука след 1878 г. Тя е тясно обвързана с филологията и фолклористиката и с една много солидна събираческа традиция и етнографска работа. Усилията на всички учени, студенти, музейни работници и учители са насочени към това да се опише „старината“, която изчезва, да се отговори на нуждите на процеса на конструиране на модела на нацията чрез „народността“ и да се конструира моделът на „традиционното общество“, в което да се „вкорени“ новата модерна национална идентичност на държавата⁷. От друга страна, развиват се и самите полета етнография, фолклористика, но и антропогеография, етноботаника, етномузикология, форемотология, пластичен фолклор и др. След 1944 г. това разнообразие от подходи е сведено до общата методология на етнографията, която се развива като историческа дисциплина. Филологическата традиция в изучаването на фолклора и старината се развива като фолклористика. Двата подхода се институционализират в рамките на БАН като два отделни института⁸. Това разделение съществува до 1989 г., след която българската етнология/етнография се оглежда и съизмерва със западноевропейската антропология, в чиято практика етнографията е теренното изследване и е само етап от работата на антрополога.

⁶ По-подробен анализ на трансформацията на мрежите на социализма в обществото след 1989 година е направен от авторския колектив на книгата „Мрежите на прехода. Какво всъщност се случи в България след 1989 година?“ (Чалъков, Бунджулов, Христов, Деянова, Николова, Деянов, Митев, Славенков, Симеонов, Чипев, Стойнев, Фелиси 2008).

⁷ Повече за развитието на етноложкото познание в България вж. Кръстанова 2003 и Папучиев 2012.

⁸ Етнографски институт с музей и Институт за фолклор. След реформи в системата на БАН през 2010 г. двата института бяха обединени в един общ Институт за етнология и фолклористика с етнографски музей.

Трансформира се не само етнологичното поле, но и биографичните траектории на специалистите – етнографи и фолклористи, които изразяват научната си идентичност като етнологични и антрополози, разработвайки нови проблематики. Специализацията по етнография в Софийския университет се трансформира в специалността „Етнология“ през 1994 г., през 1992 г. е разкрит Департаментът по антропология в Нов български университет, списание „Българска етнография“ започва да излиза с името „Българска етнология“ и др.

Възникнала като наука, която изучава старината, етнологията в България в различните ѝ варианти е насочена изначално към изучаване на собствената другост чрез конструиране на едно традиционно общество. Интерпретирането на емпиричните факти, наблюдавани на терен, е чрез сравнение с това минало, чрез търсене на генезис, процес, континуитет, т.е. чрез исторически подход. Изходната позиция е, че моделът на нацията е проектиран в собственото минало, а предметът на изучаване – традиционното общество и народът – може все още да бъде наблюдаван в променящото се българско село. Поради тази причина множество факти, наблюдавани и описани на терен, не са дефинирани като отделни научни проблеми. Такива са например етничното разнообразие в България, религиозното и религиозните общности, градските форми на културата, изразенията на политическото, всекидневният живот и др. След 1989 година реферативната рамка и методология на *Anthropology at Home* като описателен културен релативизъм се съвместява в българския вариант с холистичния позитивистичен характер на етнографията в България. Ефектът на тази методологическа промяна в научното поле може да се наблюдава като своеобразен „бум“ на изучаването на етничните общности и миграции (‘ethnic and migration studies’)⁹. Изследванията на всекидневието и концепцията за ‘anthropology of everyday life’¹⁰ се конструира при превода на етнология на съвременността¹¹, която работи с концепцията за култура на всекидневието в изследванията на българските етнографи и етнологични,

⁹ По-подробно за развитието на изследванията на етничните общности и групи вж. Кръстева съст. 1998а, 1998б, както и Елчинова 2009.

¹⁰ Тъй като целта на текста не е да изчерпи изследванията и изследователите, тук само ще спомена книгите на Радост Иванова (Иванова 1997, 2002, 2006), която публикува активно на английски език и по-скоро превежда от английски концепцията за култура на всекидневието.

¹¹ В ИЕМ и настоящ ИЕФЕМ към БАН съществува секция „Етнология на съвременността“, която има свой специфичен подход в интерпретацията на всекидневието чрез етнографския подход.

публикувани на английски език. Фолклористите откриват своите полета на изследване, като използват компетенциите си на „теренисти“ и „интрепретатори“ на фолклорни форми, които регистрират в културата на протеста на улицата през 90-те години, във вицовете, графитите, екстрасенсите и свръхестественото и др. Едновременно с тези търсения поради институционалната организация на центровете, които се занимават с етнология, в този период продължават изследванията, свързани с въпросите на нацията, националната култура, с използване на концепции като (национална, народностна) традиция.

Освен превода на култура, който се случва при „отварянето“ на национално ориентираната българска етнология към релативизирането на изследваните културни факти в ситуация на промяна, се осъществява и много интензивен превод на методологията след отпадането на доминиращия подход на марксистката идеология. Как се преживява тази ситуация едновременно и на преводи на култура, и на представяне на нашето пред чуждите, и на конструиране на нови изследователски проблеми и биографични избори? Това е интересен проблем, който заслужава прецизен анализ. Тук само ще поставя акцент чрез един конкретен пример на „превод от български на български“ тогава, когато вече има очертани полета и на етнологията, и на антропологията, но те тепърва трябва да се наситят със съдържание и биографично да се интериоризират чрез обучението и професионалните кариери на изследователите и студентите. Тодор Иванов Живков в едно свое интервю малко преди края на живота си (2001 г.) представя тази среща между антропологията и етнологията:

„Получава се нещо много особено и при контактите с чуждестранни колеги, дошли у нас. Разговаряме около час, на тях им е много интересно, тъй като си говорим за неща, които те не знаят, но най-накрая казват – да, но ние не искаме да правим теория. Искаме от вас емпиричен материал. А българската хуманитаристика има своите теоретични традиции, свои теоретични завоевания, които не са малко, тя е подготвена не от вчера за един потребен интеркултурен диалог – става дума за диалога между източноевропейската и западноевропейската традиция“ (Живков 2011: 36).

Промяната на парадигмата на националната етнология като *Anthropology at Home* е свързана с преосмисляне на методологията на теренното изследване¹², което е основен компонент от етнологичното

¹² В българската традиция е приет френският вариант на назоваване на теренното изследване – ‘terrain’.

знание. Това не е само терминологичен превод, а преосмисляне на методологията и принципите на конструиране на изследователския обект и целите на етноложкото изследване. В съществуващата до 1989 г. традиция се използва предимно предметното целеполагане, което се променя към проблемно ориентирано изследване. Този аспект от превода на методологията като културна промяна на очертаното научно поле няма да бъде разглеждан в детайли, но ще се акцентира върху някои индикатори за тази промяна чрез примери от въвеждане на антроположката терминология. Първите преводачи в този случай не са етнологите, а външни, макар и сродни на полето специалисти – философи, културолози и социолози. В том първи на *Идеи в културологията* могат да бъдат открити първите официално публикувани¹³ преводи на български език на антрополозите, наречени „полеви изследователи“¹⁴, като Франц Боас, Рут Бенедикт, Маргарет Мийд, Бронислав Малиновски, Радклиф-Браун и др. (Стефанов, Гинев, съст. 1990: 375, 392, 404). Техните теренни изследвания, наричани на английски *fieldwork*, най-често се превеждат като „полеви изследвания“ или дори буквално „полева работа“. За Радклиф-Браун се споменава, че „...е и първият професионален британски антрополог и че е ученик на Ривърс, който от своя страна е първият истински, независимо от медицинското си образование, „фийлдъркър“ – полеви изследовател“ (Стефанов, Гинев, съст. 1990: 404).

Основната, емпиричната част от „етнографската“ работа, наричана и *ethnography*, и *fieldwork*, е свързана с *културния шок* на антрополога, срещнал се с непознатата култура, който е част от методологията на изследването. В практиката на изследователските проекти и академичното обучение се въвежда и използването на приетия за основен метод в антропологията, свързан с името на Бронислав Малиновски

¹³ За „първите преводи“ на етноложки и антропологически текстове споделя Цветана Георгиева в предговора към антологията *АВС на етнологията*, I част: „Затворена в името *етнография*, нашата наука се ограничаваше в събирането на все още богатия в България емпиричен материал или в тясно националното му интерпретиране, подчинено предимно на тезите и концепциите на съветската етнографска школа. Тази ограниченост се опитахме да преодолеем чрез едно учебно помагало, наречено „Етнография за човека и обществото“, което бе публикувано на офсет в 1988 г. Излязло в странния тираж 500 екземпляра, то се изкупи буквално за половин час от книжарницата на университета и по странните абсурди на доскорошния ни живот не бе преиздадено“ (Георгиева 1992: 13 – 14).

¹⁴ За разлика от използвания термин „теренисти“ на български език.

*participant observation*¹⁵. Тук затрудненията са не само в превеждането на термина (най-често като *включено наблюдение* или като „наблюдение с участие“), но и в обосноваването на методологията как етнологът ще изгради критическа дистанция спрямо културата, която изследва и към която принадлежи, когато тя му е родна. Друг пример не само за превод, но и за релативизиране на метода е т.нар. *thick description*, преведен като „плътно описание“. Този метод, наречен *етнографско описание*, дълги години е основен за българската етнография, но е подчинен на предметно-обектния подход.

Последният казус, който ще представя, е пример за омонимия и нужда от културен превод. Той е от моя опит в полето на етносоциологията¹⁶ и две съвсем различни употреби на термина в зависимост от различните езици, на които се опитвах да намеря литература. В България етносоциологията най-често се интерпретира като социология на етничните общности и често се препокрива с етнопсихологията. Този подход наследява дефинирането на задачата на етносоциологията в Съветския съюз като изследване на „етничното в социалното и социалното в етничното“ (Арутюнян и др. 1984: 7). Георги Фотев очертава полето на етносоциологията от „феноменологично-конституivistка гледна точка“, като „едно изследване в полето на етносоциологията на онези нагласи в жизнения свят на един или няколко етноса, които позволяват да се изгражда светът на социетарното“ (Фотев 1994). През същата година и Тодор Иванов Живков очертава етносоциологическия подход като изследване на етничните измерения на социетарното и най-вече изследване на институциите, където се открояват структурите и взаимодействията между споменатите вече етнично и социетарно (Живков 1994: 127).

От друга страна, използването на термина на френски (*‘ethnosociologie’*) или на английски (*‘ethnosociology’*) препраща по-скоро към франкофонската традиция на Марсел Мос и по-късно на Пиер Бурдийо, която е насочена към изучаване на механизмите на социално взаимодействие в областта на т.нар. икономическа етнология, основана на изследванията на дарообмен от Жорж Поарие през 1968 г. По-късно за Жорж Лапасада (Лапасада 1991) употребата на този термин е средство да отграничи своите работи от позитивната и количествената социология, като привилегирова изследването на ограни-

¹⁵ И тук, подобно на примера с полевата работа, превод на метода откриваме в статия на Х. Бекер, публикувана в списание „Социологически проблеми“, през 1988 г. (Бекер 1988).

¹⁶ Повече по въпроса вж. Златкова 2012.

чени групи в рамките на включеното наблюдение. Етносоциологическата позиция на Лапасад е, че първо трябва да се изследва една съвременна ситуация с подходящи методи и след това да се изгради теорията, защото светът не е предзададен, а се конструира в процеса на изследване и всяка социална институция има своите локални специфики (Лапасад 1991: 62 – 93).

Двата пътя на развитие на *етносоциологията*, условно казано – на Изток (съветския модел) и на Запад (Западна Европа и САЩ), са свързани с различния тип разделяне между публичните и частните пространства. Държавата на благоденствието и държавата на социализма имат различни проекции за „новия човек“ и „новото общество“. Затова и съответните етносоциологически изследвания имат различни акценти – към големи общности от типа на нациите и народностите по съветски модел и към малките светове на общности от типа на организации, фабрики, квартали, болници и училища, за чието изследване се разработват качествени методи в социологията.

Подобен анализ на развитието на етнологиите в Югоизточна Европа през социалистическия период, базирано на изучаване на три случая, правят Илия Илиев за България, Винтила Михайлеску за Румъния и Слободан Наумович за Сърбия. В изследването си те подхождат етнографски към изучаването на обекта си, като в аргументацията използват реферативната рамка на антропологията и превеждат националните контексти. Още в началото заявяват, че те са антрополози, а не историци и като такива са решили да подхождат към задачата „етнографски“, отнасяйки се към местните антрополози като към вид „общност“, която заслужава подходяща, първична етнография (Михайлеску, Илиев, Наумович 2008: 1).

Този изследователски подход на автори, институционално обживели и конституирали полето на антропологията в Югоизточна Европа, е симптом за приключване на прехода, за преодоляване на липсата на език за изразяване на своето и съизмерване с другото, на един своеобразен билингвизъм. След 1989 г. обществата от Централна и Източна Европа се променят изключително динамично, но социалните науки не са подготвени да изследват тези общества – нито само като „други“, нито само като „собствени“. В началото те биват „нормализирани“ чрез буквален превод и използване на концепциите и рамката на късната западна модерност, с които се опитват да интерпретират резултатите от теренните изследвания, направени за сравнително кратък период от време, в повечето случаи с помощта или на преводачи, или на колеги и студенти от съответната държава. От друга

страна, проучванията на „местни“ етнологии, опитвайки да се отграничат от марксистко-ленинската методология, също доста безкритично привнасят тези концепции, което в известна степен доведе до една „автоколонизация“ и излишно екзотизиране на собствената култура като „друга“.

В обобщение ще се върна към началото на текста и модела на пловдивската етнология, която премина през всичките етапи на превод на понятия, концепции, теории, методи и методология, като през цялото това време студенти и преподаватели правеха изследвания и публикуваха резултатите от тях. Двадесет и една години след приемането на първите студенти Катедрата по етнология се готви за дипломирането на първия випуск социални антрополози. Първоначалният проект на професор Живков да се развият и двете направления в антропологията – културната антропология в нейния локален етнологички вариант и социалната антропология като образователна степен, се изпълни.

След този двадесетгодишен преход на взаимно опознаване, прежеждане, диалогизиране, екзотизиране може да се обобщи, че българското общество стана назоваемо и на български, и на английски, и френски език, а *local ethnographers* все по-успешно правят антропологична експертиза на собственото си общество, призната и припозната от другите.

ЛИТЕРАТУРА

- Арутюнян и др. 1984:** Арутюнян, Ю. В. и др. *Этносоциология: цели, методы и некоторые результаты исследования*. Москва: Наука, 1984.
- Бекер 1988:** Бекер, Х. Проблеми на изводите и доказателствата при включеното наблюдение. // *Социологически проблеми*, 1988, № 41, 141 – 151.
- Бунджулов 2003:** Бунджулов, А. Какво идва на мястото на? Структурни трансформации на мрежите при социализма. // *Социологически проблеми* 2003, № 1 – 2, 87 – 105.
- Бурдийо 1997:** Бурдийо, П. *Практическият разум*. София: ИК „Критика и хуманизъм“, 1997.
- Ганева-Райчева 1997:** Ганева-Райчева, В. Пет години университетска етнология. // *Български фолклор*, 1997, № 3 – 4, 144 – 151.
- Георгиева 1992:** Георгиева, Цв. Предговор. Етнологията – наука за митовите в действителността и за действителността в митовите. // *АВС на етнологията*. Ред. Ив. Георгиева. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992, 7 – 15.

- Георгиева 2010:** Георгиева, Ив. *Ethnologia in Aula Academica*. // *Ethnologia Academica*. Съст. В. Тепавичаров, 2010, № 6, 7 – 72.
- Джаксън 1987:** Jackson, A. (ed.) *Anthropology at Home*. New York: Tavistock/ Methuen, 1987.
- Елчинова 2009:** Elchinova, M. *Migration Studies in Bulgaria: Scope, Experiences and Developments*. // *Anthropological Journal of European Cultures*, 2009, №18 (2), 69 – 86.
- Живков 1994:** Живков, Т. Ив. *Етничният синдром*. София: Аля, 1994.
- Живков 1996а:** Живков, Т. Ив. Между историята и филологията. // *Език и литература*, 1996, № 2, 4 – 15.
- Живков 1996б:** Живков, Т. Ив. Няколко приближения до етнологията. // *Български фолклор*, 1996, № 1–2, 126 – 139.
- Живков 1999:** Живков, Т. Ив. *До следващата запетая*. София: ИК „Христо Ботев“, 1999.
- Живков 2000:** Живков, Т. Ив. *Увод в етнологията*, Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 2000.
- Живков 2011:** Живков, Т. Ив. Поглед към хуманитаристиката и обществеността в България. // *Поглед през рамо*. София: Аля, 2011, 20 – 37.
- Златкова 2012:** Златкова, М. *Етносоциология на града. По примера на град Пловдив*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2012.
- Иванова 1997:** Иванова, Р. *Сбогом, динозаври, добре дошли, крокодили. Етнология на промяната*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1997.
- Иванова 2002:** Иванова, Р. *Култура на кризата – криза в културата*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2002.
- Иванова 2006:** Иванова, Р. *Култура на нашето всекидневие*. Велико Търново: Фабер, 2006.
- Калб 2002:** Kalb, D. Afterword: Globalism and Postsocialist Prospects. // *Postsocialism: Ideals, Ideologies and Practices in Eurasia*. Chris Hann (ed.). London: Routledge, 2002, 317 – 334.
- Кръстанова 2003:** Кръстанова, К. Българската етнология в търсене на своята научна идентичност. // *Общности и култура*. Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 2003, 3 – 30.
- Кръстанова, Шнитер 2014:** Кръстанова, Кр., Шнитер, М. 20 години етнология в Пловдивския университет. // *След следващата запетая. Научна конференция, посветена на 20 години етнология в Пловдивския университет*. Съст. Б. Петкова, М. Златкова, Ст. Антонов. Пловдив: Студио 18, 2014 (под печат).
- Кръстева 1998а:** Кръстева, А. (съст.). *Общности и идентичности*. София: ИК „Петекстон“, 1998.
- Кръстева 1998б:** Кръстева, А. (съст.). *Етничност*. // *Общности и идентичности в България*. София: ИК „Петекстон“, 1998.
- Лапасад 1991:** Lapassade, G. *L'éthnosociologie. (Les sources anglo-saxonnes)*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.

- Михайлеску, Илиев, Наумович 2008:** Mihalescu, V., Iliev, I., Naumovic, S. Introduction. // *Studying Peoples in the People's Democracies. II : Socialist Era Anthropology in South-East Europe*. Mihalescu, Iliev, Naumovic (Eds.). Berlin: Lit, 2008, 1 – 17.
- Мос 2001:** Мос, М. *Дарът. Форма и основание за обмена в архаичните общества*. София: ИК „Критика и хуманизъм“, 2001.
- Папучиев 2012:** Папучиев, Н. *Фолклор и национална култура*. София: Кралица Маб, 2012.
- Поарие 1968:** Poirier, J. (dir.). *Ethnologie générale*. Paris: Gallimard, 1968.
- Стефанов, Гинев, съст. 1990:** Стефанов, Ив., Гинев, Д. (съст). *Идеи в културологията*, т. 1. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1990.
- Фотев 1994:** Фотев, Г. *Другият етнос*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1994.
- Чалъков и кол. 2008:** Чалъков, И., и кол. *Мрежите на прехода. Какво всъщност се случи в България след 1989 година?* София: ИК „Изток – Запад“, 2008.

TRANSLATIONS OF JANE AUSTEN'S *PERSUASION* INTO BULGARIAN

Vitana Kostadinova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This paper discusses the binary opposition of *persuasion* and *conviction* as central to the understanding of Jane Austen's *Persuasion*. The terms emerged in eighteenth-century rhetoric and reflected the gender stereotypes of femininity and masculinity common in those days. Jane Austen challenges these stereotypes and her usage of *persuasion* and *conviction* demonstrates linguistically the domestication of the hero "into conventionally female ways of knowing".

Key words: Jane Austen, translation, culture, persuasion, conviction

Background knowledge of society and culture is important when reading Jane Austen's novels and an awareness of her literary milieu facilitates our understanding of the abstractions she puts forward. Needless to say, contemporary readers may lack more than a little when approaching the text, even if they are native speakers of the language of the original. Therefore, a number of guides and companions explicate the classics for us. Foreign-language readers, however, rely mostly on the translator and any explanatory notes the edition may have provided.

The heroine of *Persuasion* is a twenty-seven-year-old woman, young by today's standards, not so young back then. Age is very much related to marriage in Austen's world – in *Pride and Prejudice* Lydia passes this verdict on her eldest sister: "Jane will be quite an old maid soon, I declare. She is almost three and twenty!" (Austen 1894: 275) Anne Elliot, past her bloom at twenty-seven, has half-embraced the role of an old maid. It is her good nature but also her Christian duty to her family that she should look after her sister Mary, and then stay in to watch over her sick nephew, or that she should play the piano for the Musgrove girls, who want to dance and flirt: "In Jane Austen's time, women of the gentry who never married were expected ... to conduct their lives in a way that served others" (Teachman 1997: 87). Such a Protestant-ethics nuance in Anne's behaviour would be entirely lost on most of the Bulgarian readers of the novel.

This paper will focus on the binary opposition introduced by the title and will consider the prerequisite knowledge needed when approaching *Persuasion*; it will also trace the binary opposition in the Bulgarian translations of the novel. The juxtaposition of “persuasion” and “conviction” emerged in eighteenth-century rhetoric. Arthur Walzer discusses the terms with reference to Francis Bacon, George Campbell and Hugh Blair. We do not know whether Austen read their works, but her novels, the critic claims, display a familiarity with the “most famous among Campbell’s distinctions ... his distinction between persuasion and conviction” (Walzer 1995: 690). Walzer quotes an episode from Chapter 10 in *Pride and Prejudice* in order to introduce his point; it is on the topic of Bingley’s rashness in making his decisions, and the influence of others on what he is to do next – the most important part of the conversation is this exchange between Elizabeth and Darcy:

[Elizabeth]: “To yield readily – easily – to the *persuasion* of a friend is no merit with you.”

[Darcy]: “To yield without conviction is no compliment to the understanding of either.”

(Austen 1894: 64, emphasis in the original)

Certainly “persuasion” and “conviction” are no synonyms in this instance. The only reliable dictionary to fall back on was Dr Johnson’s *Dictionary of the English Language*. Dr Johnson was an important figure in Austen’s writing; he had the authority of a mentor and “his ideas became a distinctive presence in her writing” (Gross 1989: 53). According to his definitions, quoted after the sixth edition of the dictionary here, this is what the two nouns meant:

“CONVICTION – 1. Detection of guilt, which is in law, either when a man is outlawed or appears and confesses, or else is found guilty by the inquest. 2. The act of convincing; confutation; *the act of forcing others, by argument, to allow a position*. 3. State of being convinced.”

“PERSUASION – 1. The act of persuading; the act of influencing by expostulation; *the act of gaining or attempting the passions*. 2. The state of being persuaded; opinion.”

(Johnson 1785, emphasis added)

The difference made between the two comparable meanings of the words is between *argument* and *passions*, i.e. *reason* and *emotions*. As Walzer claims, “Both Campbell and Blair distinguish persuasion as

intended to lead to action, therefore as directed toward the will and requiring emotional appeal; they conceive of conviction as intended to instruct and directed toward the understanding” (Walzer 1995: 690). Campbell is believed to have codified the distinction for the first time in his *The Philosophy of Rhetoric* published in 1776. Johnson’s *Dictionary* (1755) predates the treatise by some twenty years.

Precedence aside, the eighteenth-century stereotypes of masculinity and femininity have a lot to do with the attribution of rationality to men and of sentimentality and feelings to women. In his discussion of Austen’s *Persuasion*, Walzer acknowledges the stereotypes prevalent in those days: “Persuasion is feminine and persuadability is womanly. As Reverend Bennett remarks, if women ‘were constituted to have our *firmness* and our *depth*... they would cease to be women’ (88)” (Walzer 1995: 704, emphasis in the original). The author of *Sense and Sensibility* was anxious to emancipate women as creatures of sense, but something else seems to have been at stake in her later narrative, which “seeks to defend rather than suppress a feminine discourse” (Kastely 1997: 146). This does not come totally unexpected, it is signalled in the example from *Pride and Prejudice* quoted above: Elizabeth is the one in favour of being influenced by a friend, regardless of the friend’s arguments, whereas Darcy insists that giving in to influence without proper argumentation is beneath a gentleman’s conduct. In other words, “encoded in Elizabeth’s and Darcy’s exchange are encompassing gender stereotypes that have migrated into the rhetorical concern with persuadability and firmness” (Walzer 1995: 694). Eventually, as it turns out, Darcy’s love for Elizabeth does not recognise the strength of his own reasoning and Bingley is unhappy he has been prevailed upon to give up Jane. Thus, the author demonstrates her preference for the female perspective on life and relationships. A very similar binary opposition we have in the face of Anne Elliot and Captain Wentworth in *Persuasion*. She is rather feminine in her readiness to accommodate others and to yield to persuasion, whereas he is very masculine in his firmness and independence. As the title points out, this is a novel about the advantages and disadvantages of the female predisposition.

The first problem, arising in the Bulgarian translations of the text, is the lack of such a distinction between “persuasion” and “conviction” – according to the *English – Bulgarian Dictionary* of the Bulgarian Academy of Sciences, both can be rendered as “убеждаване”, “убеждение” (Atanasova 1985). Two different versions of Jane Austen’s title appeared as a result: in 1992 Maria Rankova translated *Persuasion* as “Въздействие”, a word quite similar in its implications to “influence”,

whereas in 1996 Anna Elchinova rendered it as “Доводите на разума”, a phrase echoing “the voice of reason”. “Въздействие” is broad enough and does not exclude convincing; the Online dictionary of the Bulgarian language defines it as the act of influencing with the goal of achieving a result or a change [“Действие с цел упражняване на влияние или за постигане на резултат, промяна” (OnlineRechnik)]; it shares with “persuasion” the sense of a “discourse that ... ends in action” (Walzer 1995: 690). “Доводите на разума”, on the other hand, refers to “the reasons of the mind” and is rather limited to the concept of “rationality”. In effect, the Bulgarian translations are both asymmetrical to the original title, with Anna Elchinova’s actually overturning the initial reference to emotions and, therefore, femininity.

The word “persuasion” and its derivatives have been used approximately 30 times in Austen’s text. Meaningfully, the first example of this appears in Chapter 4, when Lady Russell discusses with Anne the financial situation of the Elliot family: “‘If we can *persuade* your father to all this,’ said Lady Russell, looking over her paper, ‘much may be done...’” (Austen 1833: 223, emphasis added). It was Lady Russell, some seven years earlier, who persuaded Anne to give up her engagement to Captain Wentworth. Therefore, the fact that she uses the verb “persuade” in Active voice is telling about her role in the narrative. The Bulgarian versions of these words express the meaning of the sentence, even if unable to link it to the title. Nevertheless, matters are further complicated when, in the same speech, Lady Russell adds, “I hope we may be able to *convince* him and Elizabeth, that Kellynch Hall has a respectability in itself” (Austen 1833: 223, emphasis added) – persuading and convincing go hand in hand; affecting his emotions will make Sir Walter act, but the arguments should not be left far behind. The incident seems to illustrate Walzer’s point:

“Austen’s understanding of the mechanics of persuasion conforms to the account in the rhetorics: persuasion is a process by which desire moves will to action. But the place of reason and the moral import of the process are quite different in her presentation from the rhetorics’ account. In Austen, reason does not necessarily function as an independent faculty capable of directing an instrumental will; reason is, rather, an instrumental faculty in the service of either a desire for good or a desire for pleasure.” (Walzer 1995: 699-700).

Under the circumstances, Lady Russell is willing to release the baronet from debt by proposing “vigorous measures” of economy (Austen 1833: 223). The binary opposition is related in the earlier Bulgarian trans-

lation of *Persuasion* by the use of two different words for “convince” and “persuade”:

“Ако успеем да *склоним* баща ти да приеме всичко това – каза лейди Ръсел, преглеждайки бележките й, – много нещо може да се постигне. . [...] Надявам се да *убедим* и него, и Елизабет, че почтеното име на Келинч Хол няма да пострада от тези икономии.” (Austen 1992: 12, emphasis added)

In fact, Maria Rankova consistently uses the verb “убедя” or the noun “убеждение” to translate “convince” and “conviction”. Anna Elchinova, on the other hand, blurs the distinction by resorting to the same verb twice:

“Ако успеем да *убедим* баща ти в необходимостта от всичко това, — каза лейди Ръсел, като гледаше съставения от нея списък, — ще можем да постигнем действително много. ... Много се надявам да *убедим* него и Елизабет, че Келинч Хол сам по себе си притежава достатъчно достойнство и подобни ограничения няма да му се отразят.” (Austen 1996: 11, emphasis added)

In revealing the pre-history of the relationship between Anne and Captain Wentworth, Austen highlights her heroine’s passivity by the use of the Passive voice: “She was *persuaded* to believe the engagement a wrong thing” (Austen 1833: 237, emphasis added). Passivity as an attribute of female excellence is what Mary Wollstonecraft protested against: “Do passive indolent women make the best wives?” (Wollstonecraft 2008: 101) Gender roles were well established and rarely challenged in those days – to quote Rousseau,

“In the union of the sexes, both pursue one common object, but none in the same manner. From their diversity in this particular, arises the first determinate difference between the moral relations of each. The one should be active and strong, the other passive and weak: it is necessary the one should have both the power and the will, and the other should make little resistance.” (qtd. in Wollstonecraft 2008: 116, f.1)

Anne had no support from her father or sisters but we are to understand that Lady Russell’s opinion was of consequence; the latter used her role of a mother-figure in the girl’s life to play on her emotions with “steadiness of opinion, and ... tenderness of manner” (Austen 1833: 237). What consoled the young sufferer was “the belief of being prudent, and

self-denying, principally for his advantage” (237), i.e. she chose to think that she was doing her fiancé a favour by sacrificing their engagement. When she broke the news to him, “he was totally *unconvinced* and unbending” (237, emphasis added) – unable to accept he was being given up without a good reason. The episode establishes the opposition already familiar from *Pride and Prejudice*: “persuasion” is a category associated with women, whereas men resort to “conviction”.

In the Bulgarian translations, these categories are imperceptible, especially so in Elchinova’s version:

“Ан *повярва*, че е извършила грешка с този годещ, че е сбъркала, като го е обявила открито и че е извършила нещо недостойно, което никога не би се увенчало с успех” (Austen 1996: 24, emphasis added).

“Капитан Уентуърт беше *непреклонен*, непоколебим и се чувстваше измамен от този принудителен разрив” (Austen 1996: 25, emphasis added).

In addition to the lack of Bulgarian terms for “persuasion” and “conviction”, Anna Elchinova has opted for the active form “повярва” [“she now believed”] in order to express “she was persuaded” – this transformation of nineteenth-century mores into contemporary manners is reminiscent of Sally Hawkins’ Anne in the 2007 film adaptation of the novel: the heroine no longer has the patience to wait for Captain Wentworth to initiate a conversation with her and, on seeing he is about to leave the concert hall, she dashes after him astonishing the entire assembly (Shergold 2007). Jane Austen, however, insists on passivity and when a couple of paragraphs later she reveals Anne’s regrets, she does it with the same passive construction:

“She was persuaded that under every disadvantage of disapprobation at home, and every anxiety attending his profession, all their probable fears, delays, and disappointments, she should yet have been a happier woman in maintaining the engagement, than she had been in the sacrifice of it” (Austen 1833: 237).

It seems the heroine was now persuaded by her own feelings. This time it is Maria Rankova’s translation that ignores the author’s emphasis, probably in an attempt to distinguish between the past and the present:

“*Смяташе*, че въпреки неприятностите, произтичащи от неодобрението на семейството ѝ, въпреки опасенията, свързани с професията на

Уентуърт, въпреки всякакви страхове, колебания и разочарования, тя щеше да бъде по-щастлива, ако не бе развалила годежа, ако не го беше пожертвала” (Austen 1992: 25, *emphasis added*).

Anne’s position with her own family is obviously not exactly rewarding. She does not care about “her noble family’s genealogy” (Todd 2009: 114), i.e. she does not share their values – in return they do not think much of her: she “was nobody with either father or sister; her word had no weight; her convenience was always to give way – she was only Anne” (Austen 1833: 217). Perceived differently by the Musgroves, she feels more at ease with them, it seems: Charles had proposed to her before making her sister Mary his wife, and his family now wish she had accepted because they would have liked her better. At the same time she is very much aware of her own superiority: contemplating the happiness of the Musgrove girls, “she would not have given up her more elegant and cultivated mind for all their enjoyments” (Austen 1833: 248). This different positioning of the heroine with reference to the other characters can be traced in Austen’s choice of Active and Passive voice – upon her visit at Uppercross both Anne’s sister and her brother-in-law address her in turn as their confidante, and the requests she has to deal with invite persuasion:

“I wish you could persuade Mary not to be always fancying herself ill,’ was Charles’s language; and, in an unhappy mood, thus spoke Mary: ‘I do believe if Charles were to see me dying, he would not think there was anything the matter with me. I am sure, Anne, if you would, you might persuade him that I really am very ill—a great deal worse than I ever own.’” (Austen 1833: 251)

Here Anne is imagined in the active role of persuading the wife or the husband into what suits the one or the other, respectively. The linguistic expression of her importance in the changed context is the use of Active voice, but the distinction is lost in the Bulgarian translations of the novel for the lack of contrast with a previously used Passive voice.

Jane Austen’s take on “persuasion” is closely related to the fate of Louisa Musgrove. She is a young girl flirting with Captain Wentworth, much to Anne’s distress, who is still in love with him. In Chapter 10 Louisa declares: “I have no idea of being so easily persuaded. When I have made up my mind, I have made it” (Austen 1833: 290). In Walzer’s opinion, “The distinguishing values Louisa declares are not her own but reflect Wentworth’s, making her claim to a masculine resolution rather an instance of a stereotypical type of feminine suability” (Walzer 1995: 702). Her companion, the captain, does not recognise her position as an

echo of his own, he marvels at her “fortitude and strength of mind” and celebrates her “character of decision and firmness” (Austen 1833: 290). In his understanding of the world, “it is the worst evil of too yielding and indecisive a character, that no influence over it can be depended on” (290). This, of course, is a comment on Anne, who was persuaded to believe he was not a good match. At the same time, it is deeply ironic that he makes a claim on her being influenced by him but not by others. As a result, to his mind, happiness is a direct consequence of being “firm” (290-291). Maria Rankova’s translation renders this leitmotif with words such as “непоколебимост и воля”, or “твърд и решителен характер”, and honours Wentworth’s complaint about Anne’s character by referring to the title: “Най-лошото при един податлив и нерешителен характер е, че не може да се разчита на *въздействие* върху него” (Austen 1992: 64, emphasis added). Thus, in the Bulgarian text of 1992, his “influence” has become the “persuasion” he laments – a befitting turn of phrase, which highlights the narrative irony, or as Kastely has phrased it, “Wentworth persists in valuing a firm and unpersuadable temper whose chief value is a conviction of the rightness of his own judgment” (Kastely 1997: 159).

Louisa’s firmness and resolution are more the wilfulness of a child and this is best illustrated with the accident in Lyme. The modal verbs “must be” and “had had to” emphasize her persistence, whereas the usage of “delightful” and “enjoyment” reveal that her behaviour was governed by the pleasure principle:

“There was too much wind to make the high part of the new Cobb pleasant for the ladies, and they agreed to get down the steps to the lower, and all were contented to pass quietly and carefully down the steep flight, excepting Louisa: she must be jumped down them by Captain Wentworth. In all their walks he had had to jump her from the stiles; the sensation was delightful to her. The hardness of the pavement for her feet made him less willing upon the present occasion; he did it, however. She was safely down, and instantly to shew her enjoyment, ran up the steps to be jumped down again. He advised her against it, thought the jar too great; but no, he reasoned and talked in vain, she smiled and said, “I am determined I will”: he put out his hands; she was too precipitate by half a second, she fell on the pavement on the Lower Cobb, and was taken up lifeless!” (Austen 1833: 310)

The episode demonstrates that Captain Wentworth was not prepared to deal with girly determination; complying with the stereotype of masculinity, he tried to reason with the girl; stereotypically, it was emotions that mattered to her; eventually, he just gave in. It is Austen’s irony that the consequence should have been an injury to the head. And when, a couple of para-

graphs later, Henrietta is “persuaded” to believe that there is no usefulness in her staying with her sister (314), it transpires that “persuasion” has acquired quite a positive connotation. To make this re-evaluation absolutely clear to the readers, before the end of the chapter, the narrator has Anne speculating about the effect of the tragic occurrence on Wentworth’s beliefs:

“Anne wondered whether it ever occurred to him now, to question the justness of his own previous opinion as to the universal felicity and advantage of firmness of character, and whether it might strike him, that, like all other qualities of the mind, it should have its proportions and limits. She thought it could scarcely escape him to feel that a persuadable temper might sometimes be as much in favour of happiness as a very resolute character.” (Austen 1833: 317)

Judging the heroine’s psychological reaction, Janet Todd maintains she is “no ‘picture of perfection’” because “when Louisa Musgrove falls, and it is unclear whether she will live or die, at this moment of utmost distress Anne thinks of herself and Wentworth, almost gloating that he would now know the difference between obstinacy and steadiness” (Todd 2009: 125). Nonetheless, it is a realistic account of the workings of the imagination to compensate life’s misfortunes. What is equally important is the message the narrator is getting across: nothing good comes out of excess, and both resolution and persuadability are fine if in moderation. That is to say, Austen challenges the Enlightenment values of eighteenth-century rhetoric and Walzer points this out in his essay:

“But *Persuasion* does not bear out the confidence the theorists express in reason as a remedy to persuasion’s problematic psychology. Although it is true that reason in Austen plays a salutary role as a reality check, that Anne’s critical reason, in Bacon’s terms, “buckles and bows down the mind to the nature of things” (8: 441), reason is not in itself a sufficient safeguard because it is for Austen an instrumental faculty that can serve Sir Walter’s vanity and Wentworth’s anger, as well as Anne’s morally inspired self-command. [...] *Persuasion*, then, offers in a distinctly feminine voice a counter to a rhetorical theory grounded in a rationalist ethic.” (Walzer 1995: 705)

Austen allows for the happiness of both “a persuadable temper” and “a very resolute character” and this is reminiscent of *Sense and Sensibility* – the closing paragraph of the earlier novel implies that the constant communication between Barton and Delaford stands for the constant communication between feelings and rationality and neither is to be preferred over the other on its own. *Persuasion*, however, is not as centred on its heroine

as Austen's previous works, it is "nearly as much Wentworth's story as it is Anne's, and as such it is a gendered tale" (Walzer 1995: 704). This claim goes hand in hand with the refutation of a class reading of the plot: "the novel is less the story of the ascendancy of Captain Wentworth than of his domestication into conventionally female ways of knowing" (689).

Unfortunately, the strategy of this domestication has been lost in translation – Bulgarian readers would have no problem with the implications of the narrative, but the connotations of Jane Austen's language have not survived the transfer. By Chapter 14, Captain Wentworth appears to have taken up the art of persuasion himself: he "wanted to persuade Captain Benwick to go with him" to Plymouth (Austen 1833: 330). The Bulgarian verb does not do justice to the distinction: "убеждавал капитан Бенуик да го придружи" (Austen 1992: 94), or "да убеди капитан Бенуик да отиде с него" (Austen 1996: 109). In Chapter 22 the stereotypes are literally overturned: "Their last meeting had been most important in opening his feelings: *she* had derived from it a delightful *conviction*; but she feared from his looks, that the same unfortunate *persuasion*, which had hastened *him* away from the Concert Room, still governed" (Austen 1833: 411, emphasis added). The role reversal is not only at the level of their reactions to Louisa's fall in Chapter 12, which Kastely interprets as challenging "the myth of male competence and female helplessness" (Kastely 1997: 161) – the rhetorical affiliations of "conviction" and "persuasion" have been changed; we are reminded of Anne's "elegant and cultivated mind" (Austen 1833: 248) and become aware of Wentworth's passions. Once again, without the fine stylistic juxtaposition, the Bulgarian texts remain roughly approximate:

"Последната им среща беше много важна, тъй като ѝ разкри чувствата му и ѝ вдъхна приятна *увереност*. Но изражението му я уплаши, че същата зловещна *мисъл*, накара го тъй бързо да напусне концертната зала, все още го владее." (Austen 1992: 156, emphasis added)

"Последният път, когато се видяха, беше от особено значение за нея, тъй като успя да вникне донякъде в неговите чувства и това ѝ даваше основания за известна *увереност*, но съдейки по погледа му, Ан се страхуваше, че той все още е подвластен на онова зловещно *убеждение*, което го бе принудило да напусне преждевременно концертната зала" (Austen 1996: 186, emphasis added).

The Bulgarian pairs of words (“увереност – мисъл” and “увереност – убеждение”) have not been attached to “conviction – persuasion” consistently enough in order to establish a pattern and make it recognisable.

No doubt, Jane Austen displays a feminine take on the world and does so with erudition and artistry. Her novel, however, is no feminist-revolution manifesto. The ending is quite traditional with the heroine settling in a patriarchal society: the only profession available to her at the end of the story is a “sailor’s wife” (Austen 1833: 440). Yet, even if the lady author did not transform social mores, she challenged stereotypes. She defied the gendered construal “representing good writing as masculine virtue and weak writing as a feminine subversion that undermines a manly enterprise” (Brody 1993: 3) – according to no lesser critic than F. R. Leavis, “Jane Austen, in fact, is the inaugurator of the great tradition of the English novel” (Leavis 1966: 16). One of the amazing achievements of *Persuasion* is the hologram effect – the narrative is encoded in the use of “persuasion” and “conviction” as a binary opposition. The Bulgarian translations of the words do not echo the story line but the message is still there – as with holograms, the whole can be seen in the fragment.

WORKS CITED

- Atanasova 1985:** Атанасова, Т., Е. Машалова, М. Ранкова, Р. Русев, Г. Чакалов (съст.) *Английско-български речник*. Трето издание в два тома. София: БАН, 1985.
- Austen 1833:** Austen, Jane. *Northanger Abbey and Persuasion*. London: Richard Bentley, 1833.
- Austen 1894:** Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. London: George Allen, 1894.
- Austen 1992:** Остин, Джейн. *Въздействие*. Прев. Мария Ранкова. София: Народна култура, 1992.
- Austen 1996:** Остин, Джейн. *Доводите на разума*. Прев. Анна Елчинова. София: Мърлин, 1996.
- Brody 1993:** Brody, Miriam. *Manly Writing: Gender, Rhetoric, and the Rise of Composition*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1993.
- Gross 1989:** Gross, Gloria. “Mentoring Jane Austen: Reflections on ‘My Dear Dr. Johnson’”. // *Persuasions* No 11, 1989, 53-60. 12th Dec. 2013.
<<http://www.jasna.org/persuasions/printed/number11/gross.htm>>
- Johnson 1785:** Johnson, Samuel: *A Dictionary of the English Language*. Sixth edition, two volumes; London: Printed for J. F. And C. Rivington, et al., 1785. 12th Dec. 2013.
- Volume I: <<https://archive.org/details/dictionaryofengl01johnuoft>>
Volume II: <<https://archive.org/details/dictionaryofengl02johnuoft>>

- Kastely 1997:** Kastely, James. *Rethinking the Rhetorical Tradition: From Plato to Postmodernism*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Leavis 1966:** Leavis, F. R. *The Great Tradition*. Harmondsworth: Penguin Books, 1966.
- OnlineRechnik 2013:** OnlineRechnik. *Тълковен речник*. 12th Dec. 2013.
<<http://talkoven.onlinerechnik.com/duma/въздействие>>
- Shergold 2007:** Shergold, Adrian (dir.) *Persuasion*. ITV, 2007.
- Teachman 1997:** Teachman, Debra. *Understanding Pride and Prejudice: A Student Casebook to Issues, Sources and Historical Documents*. Westport: The Greenwood Press, 1997.
- Todd 2009:** Todd, Janet. *The Cambridge Introduction to Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Walzer 1995:** Walzer, Arthur. "Rhetoric and Gender in Jane Austen's *Persuasion*". // *College English*, vol. 57, no. 6, Oct 1995, 688-707.
- Wollstonecraft 2008:** Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman and a Vindication of the Rights of Men*. Ed. Janet Todd. Oxford: Oxford University Press, 2008.

INTERIM REPORT OF THE BULGARIAN SOCIETY FOR THE DIFFUSION OF USEFUL IGNORANCE

David Bruce Jenkins
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This presentation introduces the wit, wisdom, and weirdness of six contemporary Bulgarian writers: Stanislav Stratiev, Radoy Ralin, Emil Andreev, Ilko Dimitrov, Ivan Cholakov, and Vazken Nalbantian. It also introduces my English translations of prose and poetry by these authors, to be published by Faber Press. The works included in the anthology are Stratiev's *Landscape With Dog* (*Пейзаж с куче*) and *The Bulgarian Way* (*Българският модел*); Ralin's *Badlands* (*Дяволска територия*) and *Hot Peppers* (*Люти чушки*), Andreev's *The News from Lom* (*Ломски разкази*); Dimitrov's *God in New York* (*Бог в Ню Йорк*); Cholakov's *Alone in the Rain* (*Сам в дъжда*); and Nalbantian's *Incantations* (*Разковници*).

Key words: Contemporary Bulgarian prose and poetry; Bulgarian-English translation

“We have heard of a Society for the Diffusion of Useful Knowledge. It is said that knowledge is power, and the like. Methinks there is equal need of a Society for the Diffusion of Useful Ignorance, what we call Beautiful Knowledge, a knowledge useful in a higher sense: for what is most of our boasted so-called knowledge but a conceit that we know something, which robs us of our actual ignorance?”
Henry David Thoreau, “Walking”

I

First, a few words about how this anthology of contemporary Bulgarian prose and poetry came to be. While the final English version the collection is entirely my responsibility, it is the work of many hands. I first became interested in literary translation when I was a member of the Columbia University Creative Writing Program in the mid-1970's. In those days I translated authors who had long been in English: Flaubert, Montaigne, Mandelstam, Pasternak, and Akhmatova, among others, and I was encouraged in my efforts when I won a prize for a translation of Akhmatova's

narrative poem “At the Very Edge of the Sea.” Also, since my M.A. studies at the University of Utah and my Ph.D. work at The University of Texas at Austin were in Comparative Literature, an interdisciplinary program requiring knowledge of at least two languages other than English, I was constantly working in French and Russian and translating from those languages into English. My acquaintance with Bulgarian began with Old Church Slavic (also known as Old Church Slavonic and Old Bulgarian – Старобългарски) at Utah and Columbia, since these were required courses for Russian majors. But my real introduction to Bulgaria and Bulgarian began in 1987, when I was a Fulbright lecturer in American Literature at Veliko Tarnovo University. At the end of that Fulbright year, I married a Bulgarian and so gained a long-lasting familial connection to her country and native language. In addition to my current teaching duties at Plovdiv University and Veliko Tarnovo University, which include a graduate course in translation studies, from 2011 until 2013 I was engaged by the Bulgarian Ministry of Tourism to provide Bulgarian-English translations for the ministry’s official website, describing and extolling the country’s natural and cultural attractions.

In 1988, while on I was on my honeymoon at the Black Sea, I noticed Stanislav Stratiev’s *Пейзаж с куче* (*Landscape with Dog*) at a book stall while I was out strolling one afternoon. At the time I knew nothing of the celebrated playwright and satirist; I was simply fascinated by the book’s title. The following year, when my wife and I were staying with my sister and her family in upstate New York, I decided to attempt a translation of Stratiev’s wryly humorous stories, to improve my Bulgarian facility and to better acquaint myself with Stratiev’s idiosyncratic comic genius. I returned to Bulgaria on a second Fulbright in 1993, to lecture in American Literature and American Studies at Plovdiv University, and stayed on for two more years at the university, before accepting a guest professorship at the Vilnius University Humanities Campus in Kaunas, Lithuania. Before I left for Lithuania in 1997, I was able to publish my translation of *Landscape with Dog*, along with another collection of Stratiev’s satire, *Българският модел* (*The Bulgarian Way*), with the support of the Open Society Foundation. The work of Radoy Ralin, another notable Bulgarian satirist, was recommended to me by Bulgarian colleagues in the early 1990’s. Ralin had been a dissident voice during the Zhivkov years, but after 1989 he was for many a cult hero, a combination of a doughty sage and a puckish rock star. I also attempted a translation of Ralin’s *Люти чушки* (*Hot Peppers*), the collection of barbed epigrams that led to his house arrest, as mentioned in the introduction to the epigrams by Boris Tashev.

The English version of Mr. Dimitrov's *Бог в Ню Йорк* (*God in New York*), completed in 2005, was commissioned by the author. Mr. Dimitrov's aphoristic, impressionistic, and sometimes runic prose (or prose poetry) reminds me of such seminal works as Fernando Pessoa's *The Book of Disquiet* or *Arcades*, Walter Benjamin's aphoristic, compendious meditation on Paris – or at least in Paris; he uses Paris as a setting for his comments on anything and everything that interests him.

I met Emil Andreev through the owner of Faber Publishing House. Emil graduated from Veliko Tarnovo University in English Language Studies, and to date has published three collections of stories, three plays, and three novels. His novel *Стъклената река* (*River of Glass*) won a national book award and was made into a film by Boyana Studios. *Ломски разкази* (*The News from Lom*) was his first publication, in 1996. Many of the English versions of the stories from that collection began as assignments that I gave to graduate students in the Linguistics and Translation Program at Plovdiv University in 2007; I am most grateful for their contributions. The same textual history and proviso holds for the two other collections included here by colleagues at Plovdiv University – Ivan Cholakov's *Сам в дъжда* (*Alone in the Rain*) and Vazken Nalbantian's *Разковници* (*Incantations*). Both of these authors are my colleagues at Plovdiv University, and I was present at the launch of their books to be included in the anthology. Given the requirements of the conference proceedings publication, I am including only selected comments from my conference presentation.

II

In the graduate translation courses that I have taught, we have surveyed a wide range of approaches to translation, which I would place on a continuum from literal, word-for-word, interlinear formal equivalence between source text and target language, to dynamic adaptations that seek to render the source language in terms most amenable to the target language's inherent possibilities. The most prolific and most highly respected translators represented in the anthologies that I have used in these seminars differ radically in their preferred approaches. (The anthologies I have in mind are *The Translation Studies Reader*, edited by Lawrence Venuti, and *Theories of Translation*, edited by Rainer Schulte and John Biguenet; I have also employed Jeremy Munday's *Introducing Translation Studies*.)

Given this possible continuum, my personal preferences as a translator would place me closer to those who prefer dynamic equivalence to formal equivalence, to borrow terms that Eugene Nida uses, though I cer-

tainly agree with Ezra Pound, Vladimir Nabokov, Jorge Louis Borges, and Walter Benjamin when they stress the need to pay close attention to the source text. For Benjamin, “the interlinear version of the Scriptures is the prototype or ideal of all translation.” For Pound, the value of a poetic translation is to “assist the hurried student who has a smattering of a language and the energy to read the original text alongside the metrical gloss.” And for Nabokov, the ideal translation comes equipped with “copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity.”

I steer by other stars. I rely on felicitous interpretation and even at times judicious improvisation, so as to render the new text and context intelligible to a given target audience. I agree with I. A. Richards, when he says that a translator needs to identify the crucial *constellations of meaning* of a given text in context, so as to incorporate those constellations in the newly-formed galaxy that is the finished translation. In this anthology, that means certain Bulgarian *realia* are not slavishly duplicated if I feel they can be more felicitously offered in terms more familiar to my imagined English-speaking audience. What’s more, I have come to dislike a rash of footnotes or endnotes to explain such *realia*, for the same reason that I dislike inessential details or obfuscation in a story or poem that slows its progress and narrows its scope. Granted, there is a measure of gain and loss in my approach; the translation loses some of its foreignness and is less faithful – recalling the old sexist saw that a translation, like a woman, can be either faithful or beautiful, but not both. My “dynamism” would no doubt be derided by many of the stars that shine in the firmament of my course anthologies – Benjamin, Pound, and Nabokov, for instance. But toward the other end of my stellar continuum, Eugene Nida and friends would most likely encourage me.

How do I know? Perhaps an example would be helpful here. When considering a translation into an African language of King David’s prayer of contrition that is Psalm 51, Nida suggests that the passage “wash me, and I shall be whiter than snow” would make little or no sense to an audience that had never seen snow. So he prefers to change “whiter than snow” to “whiter than an egret’s feathers.” Similarly, when I was fishing for a suitable English equivalent for the title of Stanislav Stratiev’s short story “Бяла врана” (literally, “White Crow”) I resorted to something that I thought my implied audience would be more likely to recognize. I chose “Black Sheep.” I changed the color; I changed the animal. But I was and remain convinced that I had rightly recognized and recast the constellation

of meaning. Whether white or black, whether crow or sheep, the individual to whom the epithet refers is portrayed as a vilified outsider – a derogatory epithet that proves highly ironic as the story progresses.

My preferred approach to translation has been further conditioned by my reading of such diverse theorists of language and culture as Jacques Derrida, Stanley Fish, Julia Kristeva, Roland Barthes, and José Ortega y Gasset. These august authorities all recognize the inevitable play of the signifier (Derrida); the instability of a text and the need for a community of interpretation (Fish); the power of *significance* and *semiosis*, whether complementing or opposed to signification and semiotics (Kristeva and Barthes); the obtuse third meaning that falls between denotative and connotative binary oppositions (Barthes); and the uncanny power of *punctum* in relation to *studium* (again Barthes, in *Camera Lucida*). All of these contemporary theorists would be sympathetic to what José Ortega y Gasset calls the *miserery and splendor of translation*. Exact equivalence is inevitably a utopian dream, an unattainable goal. But just because an ultimate goal can't be reached, that is no reason not to fare forth, y Gasset urges; just because there can be no one and only definitive translation (as there can be no ultimate "proper meaning"), that is no reason not to explore the myriad possibilities that a dialogue between languages offers us. Recognition of language's inevitable slippages, traces, and ruptures can be liberating. The play of language provides the motive force for creative writing. That is why this anthology, while seeking to enact a dialogue between contemporary Bulgarian writers and their potential English readers, recognizes and respects the importance of linguistic play and the value of dynamic equivalence.

III

EMIL ANDREEV was born in 1956 and earned his university degree in English Language and Literature from Veliko Turnovo University. He has worked as a teacher, journalist, translator, and English lecturer in the Theology Department at Sofia University. In 2005, a four-member jury awarded his novel *The Glass River* one of Bulgaria's highest honors for literature, the Vick Prize. This novel was later adapted as a film by Boyana Studios in Sofia. Since Andreev is also a dramatist, he has many friends and acquaintances in artistic and intellectual circles. But he prefers to spend long periods of isolation in the mountains, where he has only one neighbour and no electricity. This love for solitude and meditation has led his friends to affectionately call him "the Hermit." The collection of stories included here is both a masterful tribute to Lom's local color and a recognition of his hometown's eccentricities, limits, and rare virtues, as rare as rare earth. It is

not exactly satire, though there are moments of queer humor. The people Andreev presents to us are sometimes ridiculous, sometimes poignant, often solitary, and occasionally insane or haunted by ghosts. They inhabit a harshly circumscribed world that is at times real or at least realistic, and at other times surreal or magically real. This suggests certain generic and aesthetic connections: James Joyce's *Dubliners*, Sarah Orne Jewett's *Country of the Pointed Firs*, Edgar Lee Master's *Spoon River Anthology*, Sherwood Anderson's *Winesberg, Ohio*, Annie Proulx's *The Shipping News* or her Wyoming stories, and even Gabriel Garcia Marquez's *A Hundred Years of Solitude*. As a matter of fact, Andreev doesn't need me to introduce his tales. He does so himself, masterfully. Here is part of his introduction, in my translation:

Everyone with a shred of personality has an ancestral village. It's not the place where they were born and raised, but the place where their memories and dreams reside. Usually, it is a place without shape or shadow, a place from which passion and ambition have been banished along with beggars and wild animals. Its streets may be empty, but snatches of melody linger and mingle with fleeting aromas, a stray word or two rises out of context, and the sound of a whistle or horn becomes the sonorous tolling of a bell. Sounds are muted there, distinguishing features blur. When the nerves wear too thin, or when you come to prefer the timeless village to where you were born or where you live now, the blurred edges crystallize in bright, dreamlike focus. Then, before you realize what has happened, you drift away... It is in this sense and with these qualifications that I call this collection of stories "The News from Lom." Here people and towns long gone regain their shape and substance. As the Danube gathers its tribute from the Schwarzwald tributaries for the journey to the world's oceans, so over the years I have gathered grain by grain the dust of these characters from their eternal ancestral villages. Today, as what was once our home recedes into the collective memory of World History, a dream drifting unawares toward some rough-hewn destiny, the significant soil of these villagers, the once-fertile **loam** riddled with weathering shards, takes on an uncanny resemblance to the haunted, hallowed village we call Bulgaria.

There are nineteen exceptionally insightful and inventive stories in this constantly surprising collection, which is far, far more than local color, though Lom and vicinity are almost always the stories' locale. Andreev's tales unfold like riddles to be solved or fey jokes with disconcerting punch lines. They are anti-worlds of myth, fable, and fairytale that flow in and around his characters, as the Danube flows within a stone's throw his *haunted, hallowed village* of Lom.

IV

ILKO DIMITROV was born in 1955 in Sofia. He has pursued what at first would appear to be incompatible vocations. He is a lawyer who served as Bulgaria's Deputy Minister of Defense from 2003 to 2005, and he was a member of Parliament for the Fortieth Bulgarian National Assembly. But he is also a highly respected poet and a long-time member of the Bulgarian Writers Association. Of course Mr. Dimitrov is not the only celebrated writer who also practiced law or entered politics. We need only recall the great American poet Wallace Stevens, who was also a lawyer, and insurance executive; the Mexican Nobel laureate and diplomat Octavio Paz; or the Czech playwright Václav Havel, who after enduring years of oppression as a political dissident served as Czechoslovakia's last president and the Czech Republic's first. (At the time of his death in 2011, President Havel was chairman of the New York based Human Rights Foundation.)

Mr. Dimitrov's first poetry collection, *Attempt at a Definition*, was published in 1989. Since then, he has published nine more volumes of poetry, two volumes of prose (including the work included in this anthology, *God in New York*, published in 2010), and a children's book. In 1999, he received the annual Bulgarian Writers Association award for *The Park*, and his *The Thread Seller* earned him the Ivan Nikolov National Poetry Award for 2009.

In *One-Way Street*, Walter Benjamin provides an insight that I feel applies to the work of Mr. Dimitrov in general and to *God in New York* in particular. "To great writers, finished works have a weight lighter than those fragments on which they work throughout their lives. For only the more feeble and distracted take an inimitable pleasure in conclusions, feeling themselves thereby given back to life. For the genius, each caesura, and the heavy blows of fate, fall like gentle sleep itself into his labor. About it he draws a charmed circle of fragments." In *Arcades*, a great jumble of speculative thought, keen observation, and painstaking accumulation of detail, Benjamin has given us one of the great meditations on one of the world's great cities – over 800 pages in the English translation. Dimitrov's work is much more modest than Benjamin's, though equally disquieting, as the pregnant fragments of Fernando Pessoa's (or his heteronym Bernardo Soares') *Book of Disquiet* is disquieting. Like Pessoa's avatar Soares, Dimitrov prefers to arrange his fragments and *aperçus* as prose, or prose poetry. "In prose we speak freely. We can incorporate musical rhythms, and still think. We can incorporate poetic rhythms, and yet remain outside them... prose encompasses all art,

in part because words contain the whole world, and in part because the untrammelled word contains every possibility for saying and thinking.”

God in New York consists of 65 prose fragments that address the inscrutable Cosmos, God and Nature, the rift between Cartesian duality and Eastern mysticism, the price of urban modernity and technological advance, and the ongoing dialogue between Platonic forms and pragmatic imperatives – such as where to get a decent cup of coffee and escape from the cold on a winter’s day in Manhattan. Better than a general summary, perhaps a representative sampling of these fragments can give a sense of what Mr. Dimitrov has achieved.

33

It has been proven – New York will not tolerate abstractions, disputation the leads nowhere. This city, this escape from the scholastic, this intolerance of imperious discourse on eternal topics, has led me to the following theses: You decide about God (God does not make the decision, you do). While you live, your life depends on you. Your point of view is unique, but it becomes relevant only if you are able to reach a compromise with the others. To live is to be grateful...

65

A man steps onto the coupling of a moving train on the Sixth Avenue Line and takes a piss. As a witness to this act (on its dry side), I wonder which is the appropriate modern response – to attempt to characterize the behavior of the peeing individual (using a plus or minus), or simply to register it without any emotion, without any attempt at formulation? Anyway, the question is now pointless, since my stop is almost here and I have to get off.

V

IVAN CHOLAKOV was born in 1961 and graduated in Slavic Philology from Plovdiv University. His writing bears some resemblance to the satire of Stratiev and Ralin, though with a difference. In *Alone in the Rain*, published in 2012, Ivan introduces us to the hopes, disappointments, and misadventures of his sometimes admirable, sometimes pathetic protagonist. Cholakov calls his sad-sack Гъби Гъбев Гъбев (literally, Mushroom Mushroom Mushroom), rechristened in the present English translation as *Furgus Fungus*. *Fungus* fits any of these descriptions: a clueless lamb for the slaughter; a gentle, long-suffering anti-hero; or a first cousin to a comic-book character from *L’il Abner* with an unpronounceable family name, Joe Btfspk, described by Wikipedia as “a very lonely little man.” Joe Btfspk always has a rain cloud over his head, and misfortune follows

him wherever he goes. That in a nutshell, is Furgus Fungus. Fungus is a loner whose only scrap that the society he has faithfully served throws his way is a miniscule, misshapen apartment that isn't even a hole in the wall, but a hole in the hall – a smidgeon of hallway converted into something like living space. What's more, when his factory takes its first baby-steps toward restructuring, Furgus is the first to get laid off.

The stories in the collection present his various misadventures; no matter the existential or social upheaval during the transition, Furgus almost always loses. Without wanting to, he finds himself entangled in his society's Byzantine ventures: Ponzi schemes and investment pyramids, advertising clips (for mushrooms – what else?), petty bureaucrat, (faint) hope for decent work abroad, encounters with other put-upon underlings or with vicious schemers... along with the few tiny pleasures that glimmer in the grayness of his generally miserable life.

The chronicles of Furgus' days and ways are sad stories, and what befalls him is often distressing. But the stories make for surprisingly enjoyable reading. Cholakov's prose is precise and transparent, and he eschews cheap rhetorical effects or maudlin sentimentality. These are powerful stories, both psychologically and aesthetically, characterized by sympathy and compassion. They offer not only a portrait of a likeable, unlucky loser but also a social and psychological portrait of an age, in miniature.”

One of the stories that I find particularly touching puts poor Furgus in the grasping hands of his scheming thug of a cousin, Kiro Kirov. Kirov tricks Furgus (Furgus is easily tricked) into signing over his half of the house in a small village that their aunt has left them. Kirov promises to preserve the house and its memories, which are dear to Furgus. His aunt had pined away her life waiting for her beloved husband to return, but he was a dissident killed by the Communists. In another story, Furgus pretends to be her long-lost husband when he arrives at her death bed, so as to give her at least a small measure of comfort. But Kirov cares nothing about family memories. He sells the property as soon as he can to the highest bidder, so that the house can be torn down and a tourist hotel built in its place. Furgus is devastated by the betrayal. At the end of the story, he picks his way through the rubble, hoping to find at least some shred of his aunt's life, to honor her lifelong faithfulness.

“Heavily, wearily, Furgus made his way to the trailers. He had no idea what he was looking for. He hoped to find something, anything that could ease the pain a little. He started digging in the broken furniture that now served as fuel for the fire, pieces of table and chairs, his aunt's bed... then he saw the cor-

ner of a picture frame sticking out from under one of the reinforced concrete pilings that supported the barbed wire fence. Furgus tried to pull it out, but it wouldn't budge. But he kept trying, getting some leverage from one of the broken chair legs. He finally managed to move one of the pilings enough to see what was beneath it – it was the wedding photo, the very same picture that had kept his aunt's hopes alive for all those years, while she waited for her husband to return. The glass was broken and smeared and the frame was bent. After another long struggle, Fungus finally managed to extricate the picture from the piling. The struggle left his fingers bloodied; a piece of glass had cut his hand.

But Furgus didn't even notice the pain in his hand, since the pain in his heart was so much greater. He held the picture in its misshapen frame and began to cry. His tears flowed from a deep well. He was not ashamed. His was a happy oblivion, a catharsis. They were helpless tears, desperate tears, the tears of the dispossessed. But they were also tears of joy and love. The photograph and the tears were all that he had of his aunt now. The tears and blood from his injured hand mingled to form a rose-colored rivulet on the picture's broken glass. But none of it – not the broken glass; not the blood, sweat, and tears; not the dust of all her long-lost years – could dim the smiles of those two young lovers.”

VI

VAZKEN NALBANTIAN was born in 1965 and earned his undergraduate degree from Plovdiv University in Bulgarian Philology, where he currently teaches Mythology and Religion. His first collection of poetry, *Land of the Tetrarchs*, was published in 2003. In the same year, Vazken received an award for his innovative work from the Southern Spring Literary Competition, and in the same year he was nominated for the Plovdiv Literary Prize. The collection included here, *Incantations* (2006), is his second book of poetry.

The poems in this remarkable collection consider sixteen “occupations”, most of which are relatively ordinary, though some could be called eclectic or archaic; he portrays a bell ringer, a carter, a printer, a goldsmith, a carpet weaver, an icon painter, a cobbler, a sailor, a chimney sweep, a stonemason, a butcher, a blacksmith, a bricklayer, a potter, a chef, and a physician (healer). But these are not ordinary artisans. Bell ringers hear the moon tremble and know the secret of shadows. Carters remember what their fathers taught them about mortality, and set fire to every cart they meet. Printers find their letters in midsummer air, and waking from silk sheets, like ardent lovers lift the skirts of their books. Goldsmiths are alchemists and demiurges, since they mint the heads of dead gods. The carpet weavers rest their heavy thighs on time's threads, ready for their creation to carry them aloft. The icon painter's palette is rays of sun light after

a rain. The cobbler sews with slanting shadows and must always walk barefoot. The sailor's boat scrapes the skies, and he sails on and on, to pay the debt of his life. Chimney sweeps walk not only on rooftops but on mountaintops, and will only tip their hats from the highest peaks – perhaps to the Cheshire cat in the hat that leads them a merry chase, like a porous passage going nowhere. Stone masons are pilgrims seeking to look into eyes that have eluded them for years. Like a force of nature – like erosion – they carve the faces of cliffs. The butcher's cleaver catches fire every Sunday, and the blacksmith's horseshoes, forged with such a price that they cripple their maker, confound steed and rider. The bricklayer's tools are an ass's hide and the scales of a dragon. He bows beneath the weight he must carry like Abraham stooping beneath a ram in a thicket. Potters bring their pots to life. Chefs reenact the miracle of the loaves and the fishes. The healer awaits us on the far shore, where he returns to us our incorruptible bodies, while our winding sheets unravel in the wandering winds. As an illustration of Mr. Nalbantian's poetic insight, here is a poem from his exceptional collection.

The Healer

You can only reach him
with a guide
who digs in the earth
for a boat.
When you find
down deep
the body of water,
you pay him
with a gold coin.
His is the river
they all call
oblivion.
He fills the sheet
with shovels of dirt
and damns the candle
that lights the way.
The boat sails no further.
The healer waits on that far shore.
He looses the winding sheet
and gives you back the body.
The threads will unravel
with the wandering winds.

VII

While translating the writers included in this anthology, I was constantly reminded that the work I was doing was more than a mechanical matching of self-evident Bulgarian and English equivalents. I was engaged in an ongoing dialogue between often incompatible world views, and my often thankless task was to attempt to find enough points of agreement between them to carry off the unwieldy “carrying over”. As the prominent British psychiatrist, literary essayist, and cultural critic Adam Phillips points out in *Promises, Promises: Essays on Psychoanalysis and Literature*, “Without translation in its familiar sense of transferring from one language into another, and in its more metaphorical sense of moving across, or removing to another place, there can be no sense of history, of alternatives, of aspirations, or of possibilities. And contemporary so-called multicultural societies depend for their viability on their members’ enthusiasm, however ambivalent, for translation. Our relation to translation has become a virtual synonym for our relationship to ourselves.”

If I apply this general insight to my translations, it would be reasonable to conclude that I was talking to myself. But as I entered the imaginary worlds of such writers as Stanislav Stratiev, Radoy Ralin, Emil Andreev, Nina Nenova, Ilko Dimitrov, Ivan Cholakov, and Vazken Nalbantian, I lost track of who the self was that was doing the talking, who the self was that was carefully attending the discourse, and who the self was that was doing the translating – the carrying over. The “I” became a chorus, and the chorus spoke for a whole cloud of witnesses, and potentially to all those who will read this anthology. This plurality has long been recognized as a fact of literary life; after all, the likes of Shakespeare and Dickens are all the Romeos, Juliets, and Hamlets; the Little Dorrits and Oliver Twists they created, as surely as Fernando Pessoa is all of his heteronyms or Eminem is all the Slim Shadies that (please) stand up. “I” is another, declared Rimbaud. This irreducible plurality can be a blessing rather than a curse. There is good reason to accept this somewhat disquieting notion – variously understood as art in an age of mechanical and digital reproduction (Benjamin); the post-structuralist, postmodern age of simulacra (Baudrillard); the play of the signifier (Derrida, Lacan); the death of the author (Roland Barthes); or the impossibility of a single unitary, authentic text (Stanley Fish).

Again, to refer to Adam Phillips and *Promises, Promises*, we must entertain “ [...] the strangely plausible possibility that there is no original text, no essential self (or version of the self); that there are just an unknowable series of translations of translations; preferred versions of ourselves,

but not true ones. So we need not aim to get closer to our true selves – or to be better and better at being authentic – so much as be available for re-translation whenever we suffer and desire. And that we need not only suffer other people’s re-descriptions of us, but that we can also enjoy some of them, and be interested in the fact that this is what we are doing with each other.”

Both instinctively and for these somewhat recondite reasons, I find the authors in this collection endlessly fascinating. It is my heartfelt desire that those who read these works in English will find them equally so. As Emil Andreev says in his introduction to *The News from Lom* – approximately and unwittingly confirming a view held by Hillary Rodham Clinton – it only takes a single village – a haunted, hallowed village – to evoke an entire nation, and beyond that nation, our global village.

THE “UN-AMERICAN” ACTIVITIES OF VIKTOR SHARENKOV

Milena Katsarska
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

While Viktor Sharenkov (1892-1963) is recognized as the first Bulgarian specialist in American literature appointed at the English Department of Sofia University in the late 1940s, his contribution to the local “inception” of the subject area, i.e. American Studies, within the institutional spaces of English Studies and in terms of an appointment and course in the History of American Literature has been scarcely discussed apart from signposting his administrative appointment and documenting his scholarly background as a Columbia PhD graduate. This paper aims at addressing this area of neglect by adopting a biographical approach and tracing the trajectory of Sharenkov’s life in the USA until his quite possible deportation and subsequent above-mentioned appointment. In doing so, I will be exploring the complex set of relations between biography and history with a view to the institutional history of AS locally and also propose the terms in which Sharenkov’s position may be articulated rather than ignored.

Key words: American studies, historiography, biography, heterodoxy, Committee of Un-American Activities, Second Red Scare, Cold War

Institutional histories: scarce biographical presence

Based on Vesselinov’s account (2008: 168), faculty institutional history describes Sharenkov in terms of benchmark achievements pertinent to this level of institutional grids. Besides stating the customary date and place of birth and death, it signposts the completed levels of tertiary education in the respective field, the institutional appointments held in his life-time and the broad area of his scholarly academic interests. Within the logic of institutional history through documented appointments, completed degrees and area of academic scholarly interests at the level of Faculty, one of the largest at SU and enjoying a historical development of 120 years, one could hardly expect any further detail.

The first comprehensive institutional history written with a view to the development of English Studies in Bulgaria, Shurbanov and Stamenov’s chapter ‘Bulgaria’ in the *European English Studies: Contribu-*

tions towards the *History of a Discipline* (Engler and Haas, eds. 2000: 267-92), focused in detail on the developments of the discipline and its “institutional carrier” the Department of English Studies at SU. The subsections in this historical narrative are indicative of the approach chosen. They build along the axis “Pioneers-Patriarch-Specialists-Practitioners-Crisis” and suggest that this historical narrative is structured in terms of patriarchal lineage rendered through the prism of the contribution and position of notable individuals against the background of socio-historical changes or grids of political economy. In this the salient tropes are of individuals¹ (Stefanov, Roussev, Mincoff, Sharenkov, Molhova, Rankova, Filipov, Spasov, Danchev), “firsts” (“pioneers”, “patriarch”, first specialized appointments) or first courses and first local scholarly books, and the stable presence of gauging the “worth” of those to the continuous historical development of institutional ES in Bulgaria. Sharenkov’s place in this continuity is immediately after the “Patriarch” and as a “first” among the specialists. Following four pages on the individual place of Mincoff in this narrative and preceding several “first specialists” in different constituent “aspects” of the Philology degree, each meriting about a page of space allocated to individual biography and contribution to the local history of ES as a discipline, the three-sentence framing of another “first”, introducing the first course in the history of American literature, which do not enrich the macro-institutional (faculty level) historical perspective does come saliently marked against the rest. It is a difference of *scarcity of detail* and also difference of *suspended evaluation* and *lack of chartered continuity* as to the *before* and *after* be that in *biographical terms* or *vis-à-vis the narrative of institutional history*. There is a possible explanation as to the scarcity of Sharenkov’s biographical presence here. Within the dynamics of a degree in English Philology (and the departmental institutional expression thereof), following a Europe-wide German philological project and model, American literature is a “marginal concern” by dint of its later day development as well as by virtue of space allocation² within English Philology in the context of Bulgaria across time. Therefore, an individual embodiment of a

¹ Disciplinary practices are sometimes understood as interventions of key figures/individuals instead of or often at odds with consecutive phases of intellectual subscription to ideational grids. With regard to subject area historiography, cf. Graff 1987 (2007).

² In terms of number of courses, their duration, respective professional appointments, etc.

“beginning” (Sharenkov) occupies little space within the historical narrative of ES institutional development.

Almost a decade before this chapter, another local scholar, an Americanist, turned her gaze upon local developments that have a bearing on disciplinary institutional history. In her contribution “One More Window to the World: American Literature in Bulgaria” (Gutman, ed. 1991: 34 – 48), Natalia Klissurska presented a detailed account of the dynamics of American literature in Bulgarian translation from mid-19th century till the end of the 1980s. The focus of this critical essay is the translation and reception of American literature in the Bulgarian language. Still, it usefully relates the discussion on the emergence and consolidation of the “reading canon” of American literature in this context to the institutional developments in the scholarly academic address of American literary historiography by local academics. The name of Sharenkov features in this essay on one occasion. On another, it is implied.

“The only seminal book-length work, which originally appeared in two separate collections of essays and was later published in one volume, is Pauline Pirinska’s *A History of American Literature. XIX and XX c.* (1979) [...]. Despite its rather misleading title, the book is a major contribution to American scholarship in Bulgaria and an indispensable bibliographical aid. It was preceded by Viktor Sharenkov’s *An Outline History of American Literature*, which is no longer in use” (Klissurska 1991: 46).

“Nor was its [American literature] teaching savaged by the Cold War atmosphere. On the contrary, American literature was actually introduced during this politically most unpropitious period (when diplomatic relations between the countries were severed), by a Bulgarian-American professor who has been deported from the United States for his leftist views” (Klissurska 1991: 43).

The evaluative paragraph on American literature historiography written by local scholars above clearly puts value on Pauline Pirinska’s work. While acknowledging the “preceding” status, it does not venture into a pronouncement of any sort on Sharenkov’s work but dismisses it with a seemingly factual statement. In the second paragraph quoted above, while making a rather strong claim with regard to the American literature pedagogical practice in Bulgarian universities, perhaps countering assumed readers’ expectations with regard to the historical moment of the Cold War, it is very unlikely that the intended international audience would connect the name of Sharenkov with the proposed description. Neither is

such a connection provided within the text of the essay. On the contrary, the two references stand apart.

Since the focus of Klissurska’s chapter is the reception of American literature in Bulgaria within the grids of production and circulation of historicized discourses on American literature, including those of academic pedagogy and scholarship, the above-positing hypothesis of “marginality” can hardly hold. That which comes across as marginal or negligible, however, is the positioning of Sharenkov in the narrative of local institutional developments. Klissurska’s and Shurbanov and Stamenov’s texts share resonant features as far as he is concerned – that *scarcity of detail* and *suspended evaluation* and *lack of chartered continuity*. Whether it is a matter of scarcity of knowledge as to “who Sharenkov was” while living in the USA and from 1948 onwards in Bulgaria, or a choice not to articulate what is known on behalf of local Anglicists or Americanists who have focused on subject area developments in a historical vein, I cannot be sure. If it is the latter, it begs the question why. If it is the former, then it is interesting to see what *may be known* about Viktor Sharenkov who was the *first* local specialist in American literature introducing the *first* survey course in it; the author of the *first* locally produced *American literature* book, published in English in 1953, while his 1961 *Amerikanska literatura* remains to this day *the only* rendition of American literature in the Bulgarian language written by a local academic. Since Sharenkov is indeed related to developments in institutional history with regard to the academic spaces of American literature (by extension American studies), it is also worth projecting connections between his personal “life story” and this institutional history. To address these issues within the limited scope of the present paper, I will focus only on his life in the USA.

Columbia University years and first book

Relying on the ample data provided by *Columbia University Catalogues*³ (CUC), it is fairly easy to ascertain that Victor N. Sharenkoff⁴ became an AM student registered with the Faculties of Philosophy, Political Science and Pure Science in 1921 at the age of 29. In 1922 he was voted member of the *American Oriental Society*⁵ and resided at Princeton Av. Jersey City, NY⁶. From 1923 until 1926 he was PhD student registered with the same faculties, working on a topic which appeared as a book

³ In the volumes spanning from 1921/1922 through to 1929/1930.

⁴ Standard at the time variant of his names’ transliteration.

⁵ *Journal of the American Oriental Society*, vol. 42, 1922, 377.

⁶ CUC, *Directory of Officers and Students*, 1921/1922, 299.

entitled *A Study of Manichaeism in Bulgaria: with Special Reference to the Bogomils* in 1927. One of the lecturers with whom Sharenkov worked in the course of writing his PhD was A. V. Williams Jackson, professor of Indo-Iranian Languages in Columbia, director of the *American Oriental Society*, and author of a number of volumes on history and literature of the Orient. In his “The ‘Second Evocation’ in the Manichaean System of Cosmology” (Jackson 1924: 137-155), Williams Jackson acknowledged his student for some perceptive contribution to his argument. These are early indications that Sharenkov “the student” was performing up to the academic standards of Columbia; still, it is expedient to pause very briefly on his first published book.

Sharenkov’s study of Manichaeism, focusing on the Bogomils, is among earliest scholarly publications in the field in English at the beginning of the 20th century and has been a durable presence in bibliographies on the subject, among most popularly cited early commentaries in English and has informed a number of subsequent studies. These are too numerous to exhaust here, suffice to mention three examples from the past decade – Veinsten (ed. 2001), Taylor (2005), and Drakopoulos (2010). The PhD thesis of the last one refers to Sharenkov’s book as an early exploration of the etymology of the movement and its apparatus. It also posits Sharenkov’s argument, based on the testimony of Cosma that two different schools of Bogomilism had already existed in the 10th century (Drakopoulos 2010: 45, 64, 207). These examples show that Sharenkov’s PhD research has contributed to an international academic audience’s subsequent analytical engagements with heterodoxy and dualisms across Europe and has become a convention in background scholarly material in the field over many decades.

The years at Columbia do not cast Sharenkov solely as a student and scholar in comparative philosophy. From 1925 onwards, he is also listed among “the officers of instruction” to the founded Slavonic Extension, which at the time underwent leadership change in Clarence A. Manning’s first term as acting executive and his subsequent de facto appointment to the leading position of the Slavonic Extension to become the Department of Slavic Languages, marking the beginnings of Slavic Studies institutional history in the USA. Over the summer of 1928, for instance, Sharenkov taught one of the first formally documented courses in Bulgarian at the Extension, “a course worth 6 points” (*CUC* 1928/1929: 116) and did so for several years. Even without concrete evidence to back this, it is safe to assume that in his capacity of one of the early instructors working at the onset of Slavic Studies in the USA through language and literature

teaching, Sharenkov was involved in personal contact with Manning, a former WW1 sergeant in the translation section of the Military Intelligence Division, a Columbia PhD, author of numerous books on Ukrainian literature and history, Russian literature and influence in Early America, editor of anthologies of Slavic poetry and translator.

New York Public Library years and Bulgarian literature in English translation

Sharenkov’s “disappearance” from the archive of *CUC* at one point naturally poses the question of where he went to after Columbia and the possible answer is to be found in a useful footnote to a scholarly article published in the *American Historical Review* in 1942. Stavrinov thankfully acknowledged “V. Sharenkoff of the New York Public Library” (Stavrinov 1942: 30) for providing translations and assistance in the work on his paper. There is a gap here of close to ten years,⁷ but it is fairly clear that at least from the beginning of WW2 in 1939, Sharenkov was employed at NYPL and was included among staff members who would be contributors to the grand-scale research and writing project of compiling *The Guide to Comparative Literature and International Relations*, in its volume “East-European and Slavonic Literatures”, led by Arthur P. Coleman. The Report on the project published in *Comparative Literature Newsletter* (1942 – 1946) listed Sharenkov as responsible for the section on Bulgarian literature and framed the undertaking within *Times Literary Supplement*’s articulation of the importance of translation for the intellectual recovery of Europe in the following terms:

“The most potent weapon in forging European unity is, of course, the written word. Translations, with few exceptions, have hitherto been treated as the Cinderella of modern literature. Some great books, some celebrated texts, and a few that were both great and celebrated, were translated into most European languages, but the vast majority of worth-while modern books have remained inaccessible to the public of any but their own country. [...] Translations – and good translations – not restricted to the superficial, haphazard choice that has hitherto prevailed, should be fostered and encouraged, and the existing kindred and literary associations ought to consider this encouragement as one of their special post-war tasks” (*TLS*, March 25, 1944).

⁷ Worth pursuing further, since a memoir book, *Poznatite-nepoznati*, contains a section on Sharenkov alluding without documentary evidence to his visit to Bulgaria before WW2, when he reportedly struck acquaintances with Bulgarian intellectuals such as Ilia Beshkov, Ilia Petrov, Anna Kamenova, Maria Grubeshlieva, Lyudmil Stoyanov, etc. (Valov 2013: 301).

The importance of knowledge of and understanding between diverse linguistic and cultural communities across Europe and across the Atlantic peaked in the post-WW2 milieu, yet the build-up to it spanned the inter-war period as well, not least in terms of newly opening academic spaces (such as the Slavic Extension) and intellectual engagement with the translation of literary works. Sharenkov took part in this process by making available to English-speaking readers texts of Bulgarian literature and by presenting surveys of Bulgarian literature and history in English. One such published example is his introductory essay on Bulgaria in *Heart of Europe: an Anthology of Creative Writing in Europe* (1920-1940) (Mann and Kesten, eds. 1943: 318-20), accompanied by three translated texts of short prose: Elin Pelin's "Guest", translated by Stoyan Christowe (325-29); Karaliichev's "The Stone Bridge of Rossitsa" (320-25) and Minkov's "The Man Who Came From America" (329-40), translated by Sharenkov himself. There are a number of other first time translations of Bulgarian literature into English done by Sharenkov and often signed with initials only that can be traced in mixed anthologies and collections of Bulgarian literature published in the 1930s and 1940s.

However, there are also those translations, which even if unpublished and in all likelihood "lost", take a more pronounced cultural activism stance within the political moment of the times. An example along such lines may be found in three letters of Sharenkov's personal correspondence in his professional capacity as NYPL employee, preserved in the archive collection of "Joseph L. Baron Papers (1910-1960)" in the *Wisconsin Historical Society*, Milwaukee Libraries.⁸ These letters are evidence of exchanges⁹ between March 1944 and February 1945 between Sharenkov and Joseph L. Baron, a Reform rabbi whose Milwaukee rabbinical career at Temple Emanu-El B'ne Jeshurun spanned the years from 1926 to 1960. Previously, Baron received his education at Columbia University, the Jewish Theological Seminary of America, and Hebrew Union College from 1910 to 1920. Their contents reveal that both men met in person in New York sometime before March 1944 and discussed Bulgarian literature in relation to Bulgarian writers of Jewish origin and the "presence" of Jews in Bulgarian literary texts. Sharenkov's subsequent reply suggests that he had undertaken prose renditions in English of Yavorov's poem "Yevrei"¹⁰

⁸ One of these letters is reproduced publicly for the first time at the end of this paper with the permission of these institutions.

⁹ While there are only three preserved, their content suggests a longer correspondence and exchange of materials.

¹⁰ From *Bezsantsi* (1907).

and compiled a list of other works by Bulgarian writers and poets which had representations of Bulgarian Jews. At a later date, he also sent rabbi Baron some materials from the *Bulgarian American Congress*, including Jacques Assenoff's report "How the Jews of Bulgaria were saved".¹¹ It is hardly necessary to explicate the importance of this exchange, given the historical background underpinning them in the immediate aftermath of the events in 1943 when Bulgaria partially saved its Jewish population from deportation to Nazi Germany camps. These documents speak of Sharenkov's intellectual, cultural and political engagement with his "present" and the important "issues of the day" that would also acquire historical significance and value.

The American Slav Congress and Sharenkov the communist

It is rather obvious from the biographical outline thus far that Viktor Sharenkov was a *scholar, translator* and *cultural activist* of some standing. His position and "doings" in the USA were also underpinned by his more straightforwardly political views and activities. In this respect, the institutional narratives quoted above suggested several things: Sharenkov's citizenship status, his "leftist views", and his possible deportation from the USA.¹² The specifics of his political activities and their prominence come across from the extensive report on the activities of the *American Slav Congress, Report N 1951* (Wood 1949), which offers a detailed rendition of the setting up of the organization, documents its four national congresses (1942, 1944, 1946 and 1948), and outlines the network of its related organizations.¹³ Written within the milieu of the Second Red Scare period in American history, the primary focus of the report was establishing *communist* and *foreign* connections between the *American Slav Congress* and its related organizations, as well as identifying the individuals most notably implicated in its activities. The fourth Congress therefore bore the designation "Anti-American" and the report was produced on behalf of the Committee of Un-American Activities.

The positioning of Sharenkov here revolved around his rise in the ranks of the *Bulgarian-American Committee* (1943), *Bulgarian-American People's League* (1946), and *Bulgarian-American People's Union* (1947) within the *American Slav Congress*. These three associated organizations

¹¹ I have not been able to find this report thus far.

¹² Maybe in 1948, even if the fact of deportation itself has not been ascertained through a document and he could have been recalled.

¹³ Available online at <<https://archive.org/details/reportonamerican00unit>> (30 Jan 2014).

were in principle “the same”, yet undergoing “name change” and new legal registration following citations by Attorney General Tom C. Clark as “communist” during the 1940s. These organizations and their members engaged in numerous and varied activities, locally, nationally and internationally. Among these activities were: protecting the rights of foreign-born Americans; defending workers’ interests, including pronouncements against the *Taft-Hartley Act* of 1947; undertaking anti-fascist propaganda during the course of the war; advocating for support to the partisan army of Tito and urging the UN to cooperate with the *National Anti-fascist Liberation Council of Yugoslavia* (1943); publicly endorsing Bulgarian-Macedonian cooperation and unification; organizing aid to the “places of origin” of their members¹⁴; addressing publicly the *Marshall Plan* and *Truman Doctrine*, urging for revision on their envisaged “target territories”. Sharenkov was implicated in all these.¹⁵ Further, he was specifically associated with publicly honoring Georgi Dimitrov, in 1943 and 1947, through congratulatory addresses on the occasion of his birthday, printed in the *New York Times* and *Narodna Volya*; as member of the *National Committee of the American-Slav Congress* in 1944 and President of the *Bulgarian-American People’s League* in 1946; Board member of the *NY Committee for Protection of Foreign Born* and Secretary of the *Bulgarian-Macedonian Victory Congress*. There was also evidence that in 1947 he publicly endorsed *The Michigan Herald*, identified as the major print edition of the *US Communist Party* of which he was a member since 1933. Since 1947 Sharenkov also became editor of *Narodna Volya*.

The capacities in which Sharenkov appears above are listed in a suggestive rather than an exhaustive manner for the sake of space. In all likelihood, he was also present at the “Win the Peace” rally in Madison Square Garden in NYC on September 22, 1946 where among the speakers was Tsola Dragoicheva. Additionally, a photograph in the *Souvenir Journal* from the rally (1946: 11) placed him among the leaders of the various organizations within the *American Slav Congress*. In it Sharenkov was surrounded by his close associates, such as Zarko M. Nuncick, Leo Karzycki, Daniel Kasustchik, and Georgi Pirinsky, among others. Bearing in mind the more widely known biographical path of the last one, sentenced to 10 years imprisonment for un-American activities and

¹⁴ For the period July 1, 1947 to June 30, 1948, the value in dollars of parcels sent to Soviet dominated Slavic countries was as follows: Albania 268,000; Bulgaria 3,474,000; Czechoslovakia 4,081,000; Poland 14,794,000; USSR 774,000; Yugoslavia 4,427,000 (Wood 1949: 77).

¹⁵ See, for instance, Sharenkov 1948.

deported from the USA in 1951 or 1953,¹⁶ subsequently rising in the ranks of the Bulgarian Communist Party, it is very likely that Sharenkov's position in the USA was determined by Recommendation 6 of the Report that "the citizenship of alien Communists should be revoked and they should be deported" (Wood 1949: 99) and at the self-same moment by Pirinsky's arrest and trial.

Sharenkov the communist was prominent enough in his position and activities to appear in documents after his departure for Bulgaria too. His name was mentioned several times in the testimony of Matthew Cvetic at a public hearing before the Committee of Un-American Activities of the US House of Representatives in 1950. One of those instances is particularly interesting.

"Mr. VELDE. Going back to Victor Sharenkoff, what was his position?

Mr. CVETIC. I knew him as a leader of the Bulgarian section of the Communist Party. U.S.A.

Mr. VELDE. Did he have any official connection with the United States Government?

Mr. CVETIC. While I have never had absolute knowledge of it, I have been informed he either was employed by the State Department or had some status with the State Department at one time, but I never of my own knowledge knew that, except I recollect in my meetings with Dr. Sharenkoff he stated or somebody stated he worked for the State Department. The reason I placed stress on Dr. Sharenkoff is because he does meet with Sam Milgrom, and Sam Milgrom, as I have reported to the FBI, is head of the Communist Party in the United States and has to a large extent replaced Peters" (*Expose* 1950: 1349).

On the one hand, the testimony of Cvetic in his capacity of undercover agent, whose assignment involved intelligence gathering on the *US Communist Party*, leaves no doubt as to Sharenkov the communist and his circle of associates. On the other, it is not quite categorical with regard to Sharenkov's association with the State Department. There is doubt here. Not only doubt as to whether he "was employed" or not by the State Department, but beyond that, there emerges doubt as to the nature and duration of this "employment". It is a curious ambiguity and an ambiguity which continues to hover if one thinks of Pirinsky and Sharenkov *after* their departure from the USA and return to Bulgaria within five years from each other.

¹⁶ Date varies in different sources.

In a sense, there's well-documented public certainty¹⁷ as to the biography and historical positioning of the former in relation to the government and diplomatic structures of Bulgaria in the Communist period; in relation to his son's, Georgi Pirinsky Jr., political career prior to 1989 and after regime change; and in connection with his wife, Pauline Pirinska, who joined the English Department at SU in 1953 and whose historical contribution to the academic and institutional American literature discourse Klussurska acknowledged. At the same time, there is this vacuity and lack of certainty with regard to Sharenkov both in biographical terms and in relation to history. Chartering in some detail his life in the USA, as I did above, marks only the beginning of a process of addressing this issue.

Concluding remarks

Up to this point there arise several possibilities for framing, to varying degrees of porosity, Sharenkov with a view to a historical process *and vis-à-vis* the local disciplinary history of American studies, as anchored in a department of English Philology. Aspects of the above narrative suggest he could be cast in terms of *heterodoxy*. Such a view does not resonate only with the topic of his PhD and first book, but it carries over to the heterodoxic dimensions of his political stance and activities against the background of the build-up to WW2, during its course, and in the subsequent Second Red Scare period in the USA. In a way, this dimension will remain in place in political terms within the historical moment of Sharenkov's return to Bulgaria because of his past activities related to "pan-Slavism", among other considerations. It will perhaps be even more pronounced from the perspective of the established and consolidated by that point academic institutional spaces of English Philology, whereby the introduction of a course in American literature and his appointment as an Associate professor in it could be seen as heterodoxic at the time. Secondly, in the process of researching "the story" of this paper, I could not refrain from associating its unfolding with the dimensions of "*a man caught in a historic irony*". Sharenkov left the USA at the age of 56 for his "un-American activities" and became the first to introduce the study of "America" in the context of Bulgaria in 1949, continuing his "un-American activities" by writing lecture courses and books on American literary historiography. Yet, bearing in mind American Studies institutional developments internationally, it is only befitting that the origins of academic practice in "matters American" in this context

¹⁷ Albeit often framed by opposed ideological discourses.

would also conform to the historical imperative spurring their development, i.e. the Cold War. Finally, in view of Sharenkov’s background at Columbia, role in contributing to the beginnings of Slavic Studies across the Atlantic, involvement in translation across cultural and linguistic communities, personal contacts and exchanges with prominent cultural and political figures of the times at both sides of the “trenches”, and subsequent role in Bulgaria, I am tempted to call him a *member of the “Republic of Letters,”*¹⁸ thus emphasizing the role of individuals in the flow and circulation of ideas forming communities across borders.

Acknowledgements: Several organizations and institutions assisted me in the process of collecting the background material for this paper. I would like to express my gratitude to the Wisconsin Historical Society, Milwaukee Libraries, the Fulbright Commission in Bulgaria, and the US Embassy in Sofia. Thanks personally to Jennifer Graham (archivist, WHS), Ellen (archivist, UWM Libraries), Annie Nikolova (IRC Assistant, US Embassy), Brian Farrell (Fulbright Alumnus, University of Iowa), and Suman Gupta (Open University, UK).

LITERATURE

- CUC 1921 – 1930:** *Columbia University Catalogue*, Vols. 1921/1922; 1922/1923; 1923/1924; 1924/1925; 1927/1928; 1928/1929; 1929/1930, Morningside Heights, New York.
- Drakopoulos 2010:** Drakopoulos, T. *L'unité de Bogomilo-Catharisme d'après quatre textes latins analysés à la lumière des sources Byzantines*. no. Théol. 599, Thèse de doctorat: Univ. Genève, 2010.
- Engler, Haas, eds. 2000:** Engler, B. and R. Haas eds. *European History of English Studies: Contributions towards the History of a Discipline*. Leicester: The English Association, for ESSE, 2000.
- Expose 1950:** *Expose of the Communist Party of Western Pennsylvania*, based on the Testimony of Matthew Cvetic (Undercover Agent). United States House of Representatives; Sub-Committee of the Committee on Un-American Activities, Washington, D. C.; Public Hearing. Tuesday, February 21, 1950, 1195-1352.
- Graff 1987 (2007):** Graff, G. *Professing Literature: An Institutional History*. Chicago: University of Chicago Press, 1987 (2007).
- Gutman 1991:** Gutman, H. Ed. *As Others Read Us: International Perspectives on American Literature*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1991.

¹⁸ Associating it with “The Republic of Letters” in the Age of Enlightenment.

- Jackson 1924:** Jackson, Williams A. V. The 'Second Evocation' in the Manichaeic System of Cosmology. // *Journal of the Royal Asiatic Society*, vol. 56, supplement S1, October 1924, 137-155.
- Klissurska 1991:** Klissurska, N. One more window to the world: American literature in Bulgaria. // H. Gutman ed. *As Others Read Us: International Perspectives on American Literature*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1991, 34-48.
- Perkowski 1994:** Perkowski, Jan L. New Light on the Origins of Bulgaria's Catholics and Muslims. // *Religion, State and Society*, Vol. 22, No. 1, 1994, 103-108.
- Report 1942 – 1946:** Report on the Guide to Comparative Literature and Intercultural Relations. // *Comparative Literature Newsletter*, National Council of Teachers of English, Journal III, N 1, October 15, 1942-1946, 43-47.
- Sharenkov 1927:** Sharenkov, V. *A Study of Manichaeism in Bulgaria: With Special Reference to the Bogomils*. New York: Carranza, 1927.
- Sharenkov 1943:** Sharenkov, V. Bulgaria. // *Heart of Europe: An Anthology of Creative Writing in Europe, 1920 – 1940*, eds. Klaus Mann, Herman Kesten. NY: Fisher, 1943, 318-335.
- Sharenkov 1948:** Шаренков, В. Доклад на 13-та годишна конференция на Българо-американския народен съюз, СЦА. [Report at the 13th Annual Conference of the Bulgarian American People's Union], Детройт, Мичигън, 3 януари 1948.
- Sharenkov 1953:** Sharenkov, V. *American Literature*, 1953.
- Sharenkov 1961:** Шаренков, В. *Американската литература* [*American Literature*], 2 изд. София: Наука и изкуство, 1961.
- Shurbanov, Stamenov 2000:** Shurbanov, A. and C. Stamenov. English Studies in Bulgaria. // B. Engler and R. Haas eds. *The European History of English Studies: Contributions towards the History of a Discipline*. Leicester: The English Association, for ESSE, 2000, 267-292.
- Stavrinos 1942:** Stavrinos, L. S. The Balkan Federation Movement. A Neglected Aspect. // *American Historical Review*, 1942, 30-51.
- Taylor 2005:** Taylor, C. *Heresy in Medieval France: Dualism in Aquitaine and the Agenais, 1000 – 1249*. Rochester, NY: Boydell Press, 2005.
- Valov 2013:** Вългов, И. *Познатите-непознати*. [Familiar Strangers] София: Изток-Запад, 2013.
- Veinstein, ed. 2001:** Veinstein, G, ed. *Syncretismes et hérésies dans l'Orient seldjoukide et ottoman: XIV – XVIII Siecle*. Leuven: Peeters Publishers, 2001.
- Vesselinov 2008:** Веселинов, Д. *Летописна книга на Факултета по класически и нови филологии (1888-1965)* [Annals of the Faculty of Classical and New Philologies]. София: УИ "Св. Климент Охридски", 2008.
- Wood 1949:** *The American Slav Congress and Associated Organizations, Report N 1951*, submitted to 81st Congress, 2nd Session, by Mr. Wood, from the Committee of Un-American Activities, June 26, 1949.

295 West 11 Street,
New York 14, N.Y.,
June 15, 1944.

Rabbi Joseph L. Baron,
2419 East Kenwood Boulevard,
Milwaukee 11, Wisconsin.

Dear Dr. Baron:

It is a long time since I received your letter. Due to illness and absence my answer was delayed so much. I am sorry.

Herewith I am sending you a literal translation, word for word of Yavorov's "Hebrews". I hope you can use it.

I would like to inform you that I found a few more pieces in verse and prose written by Bulgarian poets and writers on Jews. Some of them are really good. For instance there is a short story "Stones", by Petko Todorov, a novel "Khoru", by Anton Strashimirov, a poem "Hebrews," by Emanuel P. Dimitrov, a poem "Asakhfer", by Nikolai Liliev, etc. These are the most prominent Bulgarian authors. The novel "Khoru" draws its topic from the big Bulgarian uprising of 1923 ; one of the leaders is a young Jew.

In a short time I am going to send you translations of two or three statements of prominent Bulgarians on the Jews.

If you are interested in more material please let me know.

Sincerely yours,

Viktor Sharenkov

**TECHNOLOGICAL FUTURE IN WILLIAM GIBSON'S
AND CORY DOCTOROW'S NOVELS
THROUGH THE SCOPE OF PHYSICIST MICHIO KAKU**

Spasimir Trenchev
South-West University Neofit Rilski

The present paper discusses how science-fiction authors William Gibson and Cory Doctorow predict technological future in their novels, respectively *Neuromancer* and *Down and Out in the Magic Kingdom*. A parallel is drawn between their prediction and what physicist Michio Kaku states about technological progress in every aspect in our future life.

The curious fact is that some of the technologies described have already come into being, as for others – it is just a matter of time for them to become part of our reality.

Another matter of enquiry connected with the theme in pursuit is how this new way of life influences the fictional characters and what their reactions are. I have tried to find out and show how this technology changes their habits, their perception of the world and their attitude toward it altogether. Usually, the characters of both authors are not common persons who accept everything without any resistance, they are rebels: men and women who are aware of how dependent they are on high tech and how slowly but steadily we lose our human features and our souls.

Key words: (technological) future, physics, prediction, rebellion, self-perception, human features

“History repeats itself, or in the jargon of technology all the time it does the “copy – paste” operation.

Authors like William Gibson and Cory Doctorow present the technological future in their novels objectively and in a very realistic way. This future drawn in the texts of Sc Fi sets the frontiers between fiction and science and is the subject of my paper. To the purpose of proving how exact they are in their insights I will compare their writings with the assumptions of Michio Kaku, who is one of the creators of *string theory*. *In physics that theory observes* In physics, string theory, according to Wikipedia is a theo-

retical framework in which the point-like particles of particle physics are replaced by one-dimensional objects called strings.

Before literature, and especially literature belonging to the frontier domains of fictional futurism, there are myths. With the myth of Prometheus the story of rebellion against the Creator has become archetypal and is being repeated in the written texts throughout history and is the current motif in popular fiction. In crime novels and thrillers hero usually fights against mafia, criminals, and oppressive business interests. In hard science fiction he rebels against machines or corporations that control mankind. The details of the particular fight build up each next version of the story but the end is not always happy.

Hard science fiction, produced in the last decades of the 20th century is pitch-dark. It is characterized by the upsurge of computer technology and the decay of spirituality. It reached in the extreme reaches of the genre the texts of cyberpunk which is preoccupied with the rebellion against technology. This sub-genre of science fiction is kin to books of comics and *crime noir* novels, written by authors like Raymond Chandler. There are antiheroes, instead of heroes. Characters struggle with political and legal corrupted systems. The weather is always dark and rain falls most of the time.

The present paper is focused on two ScFi novels: *Neuromancer* by William Gibson and *Down and Out in the Magic Kingdom* by Cori Doctorow which have proven faster than science in wording down core ideas of a AI-ruled future that have caused anxiety in the minds of all involved in the creation of the Web-era. They are both post-Orwellian fantasies following the mode of clearing in detail a vision of a dehumanised future. The novels are laid out as short texts where the individual characters are called forth on the screen of our vision and are made appear great and of primary significance. The novels contain key ideas and key techniques of ScFi writing. William Gibson invented the term '*cyberspace*' which is used by present studies of the '*infosphere*'.

In the present paper I shall attempt to present the impression the two texts give to a reader who is an outsider of both Sc Fi writing and science. This first impression is important to study, because it contains the clues for the existence of such type of books and could possibly motivate a further reading of the texts as belonging to literature rather than as belonging to the marginal areas of writing.

There are three basic features in these books that could be approached through the eyes of a physicist, e.g. Michio Kaku who has written a parallel popular text *Physics of the Future*.

In the beginning communication software programs were limited only to proceeds written text, later on video images were imported and now we have holographic ones. This is a small part of our constantly changing reality. Authors like Jules Verne, Stanislaw Lem, Arthur Clarke, William Gibson and Cory Doctorow wrote about it.

“Neuromancer” appeared in 1984 and it was immediately clear that it was ahead of its time. Personal computers were not so common and this novel told about *cyberspace* in which hackers attack the Net. The settings of the story, though, appear to be much like our familiar reality: here people are not masters to themselves – there is always somebody above them, and if in our reality that master is the government, in virtual reality the power lies in the hands of artificial intellect, created by corporations. In order to fight with AI, the hero needs to enter into that world. The most important act is to connect his brain with the computer. The human brain is seen as a powerful computer but the difference between it and the machine-based intellect lies in that processors consist of transistors, while the human brain is of neurons which bear the memory of physical existence. If we take out only one transistor from the central processor, the computer cannot do anything. If we take out large parts of our brain, it will work again, because other parts will take on the functions of these missing parts (Kaku 2011: 89).

The title “Neuromancer” derives from two words neuro and mancer. Similar to necromancer, which means a magician who raises the dead, in the novel neuromancer could be explained as a magician who deals with nerves and brain cells.

Gibson draws a dark image of the future where mankind is subordinated by artificial intellect. That is what cyberpunk literature deals with: the rebellion of a group of people (hackers) or outcasts against great corporations that dictate human life.

Moreover, the AI wants to be like a human, i.e. not only to follow orders and to perform some limited activities, but to be able to think, to take its own decisions, to feel.

Ever since the publication of that novel the ideas of the rebellion against machines and the humanisation of the artificial intellect have been used in other books and movies like “Terminator”, the first series of which was released in 1984. Here an interesting fact deserves to be noticed. The idea of the total control can be traced down to George Orwell's '1984' which in 1948 foresaw a future when the whole humanity is subject to ob-

ervation. In 1984 the book by William Gibson impressed upon the reader that this observation is under the control of the Net.

In “Neuromancer” one cannot feel any of the human emotions we usually accept as authentic; even human presence is hard to be caught. The population is swamped by holographic images of advertisements. Even the attempt for sexual relation between the main characters Case and Molly is described in a technological way. [*His orgasm blew out like brightly blue stain in the space without time dimension, limitless like a matrix, where faces were decaying and soaking by nothingness.*]

The sky is not blue any more, but it looks like a TV screen at the end of the program (Gibson 1996: 6).

Gibson sees the world of the future soaked in gray darkness, machine-smelling and suffocating, where ubiquitous software functions. The hero can see the real city after removing a panel and switching the hologram off. There are other striking details: *the holographic record of the sunset; the trees which were small, impossibly old, and a result of genetic engineering and chemical treatment; an abstract likeness of the sunset over Bermuda Islands, striped from videotaped clouds etc.*

Holographic images are described in detail in Gibson’s novel. Michio Kaku speculates that it is not long before we will have holograms instead the world outside but he warns: *If you stand in front the screen you see the exact three-dimensional image of the object. But you cannot stretch your arm to touch it. You will touch the screen instead. The image in front of you does not exist*” (Kaku 2011: 63-64).

The power of the artificial intellect over the human intellect is guaranteed and seems inevitable. And probably that is why the characters of these novels are so impersonal, shallow, deprived from soul, from emotion and feelings. Every attempt of showing such human traits is extinguished by the technological environment, which penetrates into every single human cell. Authors of cyber fiction do not find putting human element in the whole technological and cybernetic matrix so important. The presence of human nature with all its emotional connections is manipulated and adjusted to the government or corporation needs.

As a counterpoint of the dark, corrupted and cynical atmosphere in “Neuromancer” Gibson uses words which are symbols of a spiritual state or have spiritual meaning, like *Zion*, and makes special hint to the reader – the connection of these rebellions with some spiritual centre of humaneness, also serves as their living area, as an antipode to their technological habitat. The meaning of *Zion* is *a harmonious place of religious people, devoted to God*. The same name to a similar purpose is used in the “Matrix” movie.

Gibson also alludes to the hanging gardens of Semiramis in Babylon, but this time in order to be in unison with that environment of decaying and destroying: *the balconies of those who lived in the Free Station were rising gradually to grassy areas of another casino complex.*

In cyberpunk literature there are also specific techno terms which the broad reading public does not know but they are usually not explained because one can find their meanings in dictionaries or in the Net.

In his novel “Down and Out in the Magic Kingdom” (2003) Cori Doctorow challenges the readers to step into a world from an indefinite future with a lot of terms, unknown for our present day. In this society there is no money, but your welfare and the good attitude you can receive from the others depends on your *whuffie*. The bigger it is, the more respect you enjoy. Besides as a marker of the individual financial status, it serves as an ID, too. The world is a network in which if you ping somebody’s whuffie, you immediately get information about him or her. *“I knew she was pinging his Whuffie and I caught her look of surprised disapproval. Us oldsters who predate Whuffie know that it's important; but to the kids, it's the world. Someone without any is automatically suspect”* (Doctorow 2003: 17).

The Bitchun Society exists along with the other world but has some essential differences from it. *“He was a missionary - one of those fringe - dwellers who act as emissary from the Bitchun Society to the benighted corners of the world where, for whatever reasons, they want to die, starve, and choke on petrochem waste. It's amazing that these communities survive more than a generation”* (Doctorow 2003: 10). Except this newly formed society, there is also a familiar form of government – *adhocracy*, which is totally opposite to bureaucracy, through which collective and non-formal decisions are taken, just on the spot where a problem arises.

Hackers in “Neuromancer” find relaxation in ganja when they are not in the Net, but here Julius, who is trying to find for what reason he had been killed, is on the verge of psychological exhaustion. Julius is estranged from Bitchun society for his disagreement with and disobedience to its established norms. He does not look like an old man, but he is over a hundred years old and is familiar with the time before that technologically changed world. For that reason he still knows the meaning and value of words such as 'friendship', 'love', and understands the meaning of old-fashioned way of entertainment.

The characters of Doctorow’s novel sub-vocalize when they are online and get into the net via eye lenses. There are no computers, no laptops; this is just what Michio Kaku claims that will happen in the not so far future: *around the middle of the century we should be living in the mixture*

of reality and virtuality; microlasers will be broadcasting directly from our lenses in the retina or will project the image upon those lenses, using them as screens; when we look through our glasses we will be seeing the internet as if we are watching a movie.

Here is how that technology already exists in Doctorow's novel.

“Lil grabbed the couch as soon as we got in, mumbling something about wanting to work on some revised merch ideas she'd had. I glared at her as she subvocalized and air-typed in the corner, shut away from me. I hadn't told her that I was offline yet -- it just seemed like insignificant personal bitching relative to the crises she was coping with” (Doctorow 2003: 45).

Death is a clear message for those who work in Disney World and do not want to modernize the park. Julius got used to the way of living of the previous century. He remembers all the things from the past, because he starts his backup and when his body gets old or sick, or has deadly injuries, he can swap it by putting his brain in a new one. *“My cochlea struck twelve noon and a HUD appeared with my weekly backup reminder.”* And one more on the same page:

“I hated getting distracted from a backup – one of my enduring fears was that I'd forget the backup altogether and leave myself vulnerable for an entire week until the next reminder” (Doctorow 2003: 22).

In one of Bruce Willis' movies “Surrogates” there is a hint about what happens with our bodies in 2017. They are replaced by new ones. These new bodies are actually robots which are under the control of people.

It is almost the same in Doctorow's novel. Here a passage:

“They recovered me from backup and into a force-grown clone at Toronto General. As far as I knew, I'd laid down in the backup clinic one moment and arisen the next. It took most of a year to get over the feeling that the whole world was putting a monstrous joke over on me, that the drowned corpse I'd seen was indeed my own” (Doctorow 2003: 23).

And one more in other chapter:

“[...] why bother with surgery when you can grow a clone, take a backup, and refresh the new body? Some people swapped corpses just to get rid of a cold” (Doctorow 2003: 77).

Another scientist who works in laboratory of artificial intellect in MIT Rodney Brooks, quoted by Michio Kaku, claims that in *fifty years we can expect radical changes in human bodies via genetic modifying*.

When these opportunities become real, sooner or later in the future, what is described by Gibson and Doctorow, becomes possible. Both of them are not bound up with concrete period – neither year, nor century; it is only guessed. When one has the chance to change his body, he probably, according to novel, can choose the age. “*She was at least as old as I was, though she was only apparent 22*” (Doctorow 2003: 35). This raises a social and moral question about the difference in years of two people who are attracted to each other. Changing their bodies for younger ones can make this question stretch beyond our idea of morality. Here is how technological progress can change our moral concepts.

Concerning the transportation of the brain from one body to another in Doctorow’s novel corresponds with what Michio Kaku says, having in mind the work of Hans Moravec, a pioneer in robotics:

“Part of our brain is inside the old body, but another part is built of transistors in our new one, which is mechanical. After the operation is done, our brain, neuron by neuron is transferred in the body of the robot. In this way we become immortal, we have superhuman bodies and we are perfect beings” (Kaku 2011: 139).

“Neuromancer” is awarded with “Hugo”, “Nebula”, “Philip K. Dick and “Lokus”. And Doctorow’s “Down and Out in the Magic Kingdom was nominated for “Hugo” mainly for describing that revolutionary technology in their texts. It is still disputable what makes good science fiction: besides all components of a literary text Sc Fi has to contain an innovative idea and a new setting. It is hard to claim that good science fiction is build only by these two factors. If the characters are too shallow we as readers cannot imagine them, no matter how creative imagination we have. That would definitely be a minus. We would be more thrilled if authors show how organic characters react of what they experience in the story or in the novel.

M. Kaku, on his part, thinks that we will accept the idea to live as a super robots through substitutes, but we will resist to the idea to remain forever in a computer or to change our body unrecognizably (Kaku 2011: 140, 141).

Even today the ideas of Gibson and Doctorow sound past our frontier concepts of a changing human world.

To conclude with, both novels belong to that type of Sc Fi that is closely based on science and extrapolate on its dark aspects creating detailed tangible worlds of the most unfriendly type for the humans. In this they serve as warning to both scientists and the users of the products of science and technology. They are mechanisms for bringing science back to humanity. It is a fact that both novels have become very popular. In their specific way they have used literature to the purpose of a regulating mechanism for the human minds that are involved with the construction of the next cultural age.

LITERATURE

Doctorow 2003: Doctorow, C. *Down And Out In The Magic Kingdom*. Tor Books, January 2003; <http://www.gutenberg.org/files/8086/8086-h/8086-h.htm>, 13.10.2012.

Gibson 1984: Gibson, W. *Neuromancer*. USA: Ace Publishing house, 1984.

Каку 2011: Каку, М. *Физика на бъдещето*. София: Бард, 2011.

ИНТЕРКУЛТУРНА КОМУНИКАЦИЯ



В НАЧАЛОТО БЕ КРЪГЛАТА МАСА

Амелия Милчева
ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“

IN THE BEGINNING WAS THE ROUND TABLE

Ameliya Milcheva
Veliko Turnovo University St. Cyril and St. Methodius

In 1155 Wace invented the literary motif of the Round Table and introduced it into his *Roman de Brut*. In the beginning of the 13th century the meaning and symbolism of this motif fundamentally changed during the process of rewriting and creating multiple French prose romances. The paper analyses these transformations which occurred after the transposition of the motif of the Round Table in some French prose romances from the first half of the 13th century.

Key words: literary motif, Round Table, French prose romance

Един от най-известните мотиви във френската средновековна литература, мотивът за Кръглата маса, се появява за първи път в „Роман за Брут“ на Вас през 1155 г. Твърде образованият монах полиглот от Джърси – Вас, всъщност превежда от латински на англо-нормандски език псевдоисторическата „История на британските крале“ на Джефри от Монмът. Той създава своето произведение в осемсрични стихове (приблизително петнадесет хиляди) и го посвещава¹ на кралица Алиенор д’Акитен, съпруга на английския крал Хенри II. Промените, които Вас осъществява при тази адаптация, са многобройни, той преосмисля и обогатява текста на Джефри от Монмът. Обикновено критическите изследвания споменават новопоявилия се мотив за Кръглата маса като една от най-оригиналните негови инвенции.

¹ Фактът, че „Роман за Брут“ е посветен на Алиенор д’Акитен, е известен от английския превод на произведението на Вас, направен от Лаямон през 1205 г. Вж. Arnold, I. Introduction. // *Le Roman de Brut*. Paris: I. Arnold, 1938 – 1940, t. I, p. LXXVIII.

Според текста на Вас след женитбата си с Гениевра² крал Артур превзема Ирландия и Исландия (RB, II, p. 508 – 511, v. 9641 – 9707)³. Тези убедителни победи са последвани от завръщането му в Англия, където в продължение на 12 години той властва в мир (RB, II, p. 512, v. 9729 – 9734). Именно по това време неговият кралски двор се прославя с благородството и изтънчеността си. И тогава според „Романа за Брут“ крал Артур създава Кръглата маса:

„За своите знатни благородници,
сред които всеки се стремеше да бъде най-добър,
всеки се държеше най-доблестно
и никой не се поддаваше на страха,
Артур сътвори Кръглата маса,
за която британците разказват множество небивалици “

„Pur les nobles baruns qu’il out,
Dunt chescuns mielldre estre quidout,
Chescuns se teneit al meillur,
Ne nuls n’en saveit le peiur,
Fist Artur la Roūnde Table
Dunt Bretun dient mainte fable.“⁴

(RB, II, p. 513, v. 9747 – 9752)

Хипотетично Вас може и да е чувал нещо подобно от фолклорните сказания, защото, както споменава, британците разказват множество измислени истории за Кръглата маса. Безспорен факт е обаче, че Вас пръв въвежда в средновековен литературен текст мотива за Кръглата маса. Същевременно по-важен е описаният от него стремеж на всички рицари към съвършенство, защото Кръглата маса от този момент нататък става символ на единството между най-добрите Артурови рицари. След цитирания пасаж за създаването на Кръглата маса в рамките на трийсетина стиха (RB, II, p. 513, v. 9753 – 9783) Вас обстойно разгръща мотива за Кръглата маса. Освен от стремежа към съвършенство рицарите на Кръглата маса са обединени и от идеята за равенство, независимо от тяхното положение във феодалната йерархия или народността им. От всички страни към двора на крал Артур се стичат рицари, желаещи да докажат достойнствата си, да се приобщат към нравите и обноските, валидни в него, или да изразят почитта си. Така описаните от Вас образи на Артуровия двор и Кръглата маса стават традиционни символи за поколения писатели, претворяващи не само през Средновековието, но и в наши дни мотива за Кръглата маса.

² Популярна вариант на името е Гуинивер. – Бел. ред.

³ Цитатите и означените по-нататък пасажии от „Роман за Брут“ на Вас са от изданието на Ивор Арнолд: **Wace. *Le Roman de Brut***, éd. I. Arnold, vol. 1 – 2, Paris: SATF, 1938 – 1940. За улеснение в скоби освен инициалите на заглавието (RB), са отбелязани том, страница и номер на цитираните стихове по това издание.

⁴ Преводът от старофренски език е мой – А. М.

Видната френска медиевистка Е. Бомгартнер много точно определя смисъла на създадения от Вас мотив, както и на многозначния образ на Кръглата маса: „Вас разкрива как Артур наистина създава ерата на куртоазията [...]. Кръглата маса, която омиротворява доскорошни врагове, отразява със съвършената си форма един хармоничен образ на рицарската класа и на отношението между рицарите и техния крал. Кръглата маса събира близо до крал Артур [...] войнски елит, който винаги ще му служи и чиято функция е да разпространява и налага нов порядък в света“ (Бомгартнер 1995: 40).

През втората половина на XII век значението на мотива за Кръглата маса се съхранява в тази перспектива основно в романите на Кретиен дьо Троя, а съвременната литературна критика често назовава „романи за Кръглата маса“ създадените в края на XII век и през първата половина на XIII век френски артуровски романи в стихове.

Като мотив, свързан с кралството на Артур и неговите славни рицари, мотивът за Кръглата маса претърпява редица изменения. Промените се осъществяват в няколко посоки. Основавайки се на текстовете на няколко френски романа в стихове и в проза от XII – XIII в., ще се опитам да изясня някои съществени трансформации на мотива за Кръглата маса.

В процеса на превод, адаптация или пренаписване множество мотиви в средновековната литература преминават от произведение в произведение, като по този начин се осъществява не само преносът на някаква идея, но и нейната метаморфоза.

Франсис Женграс в социолингвистичното си изследване, посветено на средновековния роман, изяснява преминаването на идеи от текст в текст чрез традиционния топос за предаването на властта, религията и познанието в пространството и времето⁵. Според канадския медиевист този топос, известен от множество латински текстове, разкрива механизма, чрез който се осъществява преносът на идеи и знание в края на XII и началото на XIII век. Франсис Женграс (Женграс 2011: 127 – 134) смята, че във френските романи от края на XII и началото на XIII век този процес се реализира в четири основни посоки, а именно:

– хоризонтално и по-точно от изток на запад,

⁵ Идеята за приемствеността на властта в географското пространство и в историческото време (*translatio imperii*) се свежда до подобно предаване на знанието и културата (*translatio studii*) и се свързва същевременно със сходната идея за приемствеността в религията (*translatio religionis*) – вж. *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Age*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, 1992, p. 1280.

- вертикално, под влияние на християнската религия,
- в дълбочина, чрез усложняване на смисъла,
- и във времето, чрез специфични придвижвания във времето.

В множество текстове механизмът, предложен от Франсис Женграс, може да бъде приложен и при анализа на промените, настъпили с мотива за Кръглата маса.

Така например в романа „Клижес“ на Кретиен дьо Троя рицарските и куртоазните ценности, утвърдени от Вас чрез мотива за Кръглата маса, се разпространяват хоризонтално от изток на запад въпреки тяхното движение и в обратната посока (от запад на изток) (Женграс 2011: 127 – 134).

Вертикално, чрез усложняване на смисъла и във времето мотивът за Кръглата маса се променя при следващите си появи във френски артуровски романи в стихове и в проза. Различните трансформации се осъществяват основно при взаимодействие с комплекса от мотиви, разкриващи същността и историята на Граала.

Първоначално мотивът за Кръглата маса взаимодейства с мотива за Граала още в романа на Кретиен дьо Троя „Персевал или разказ за Граала“⁶, написан между 1181 – 1191 г. Кретиен дьо Троя създава множество загадки в своя недовършен роман и една от тях е енигматичният образ на Граала. Чрез контраста между двамата герои в романа – Персевал и Говен, Кретиен дьо Троя намеква за „суетата на рицарските приключения“ (Бомгартнер 1995: 68). Подвизите на Говен, един от най-славните рицари на Кръглата маса, са противопоставени на неприключилото търсене на Граала, изпитанието, предназначено за Персевал. Оказва се, че Артуровите рицари са устремени към нови ценности, които се доближават все повече до християнската религия⁷.

В края на XII в. и в началото на XIII в. мотивът за Кръглата маса претърпява следващите си промени. Те се осъществяват в някои перс-

⁶ Кретиен дьо Троя, *Персевал или Разказ за Граала*. Превод от старофренски Пайсий Христов. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2010.

⁷ Търсенето на Граала предполага доста метафизични интерпретации, защото абстрактните значения водят към християнската религия, но могат да бъдат базирани и на други религиозни митове. Хостията в Граала, греховността и изкуплението на Персевал не предполагат непременно християнско религиозно тълкуване на „Разказ за Граала“: вж. Zink, M. (2001) *Littératures de la France médiévale. Le Graal et la poétique du salut*. Cours consultable en ligne sur http://www.college-de-france.fr/media/michel-zink/UPL31716_zink.pdf (visité le 29/09/2013); Baumgartner, E. *op. cit.*, 1995, p. 67 ; Séguy, M. *Les romans du Graal ou le signe imaginé*. Paris: Champion, 2001, p. 19 – 20.

пективи, набелязани от Франсис Женграс и упоменати по-горе – вертикално, във времето и чрез усложняване на смисъла. Тъй като мотивът за Граала също претърпява промени по това време, естествено е двата мотива да си взаимодействат по специфичен начин. Това се осъществява под въздействието на романа на Робер дьо Борон – „Йосиф в стихове“, който е част от неговия „Роман за историята на Граала“⁸. Робер дьо Борон всъщност християнизира мотива за Граала. Едва след това в романа „Мерлин в проза“ той окончателно свързва двата мотива, а именно мотива за Кръглата маса и мотива за Граала.

В края на XII или приблизително в самото начало на XIII век Робер дьо Борон написва своя „Роман за историята на Граала“. Съставен от около 3500 осемсрични стиха, романът на Робер дьо Борон се състои от две части – „Йосиф в стихове“ и „Мерлин в стихове“, като от втората част са съхранени едва около 500 стиха, които са фрагмент от началото на текста.

В „Роман за историята на Граала“ мотивът за Кръглата маса изобщо не се споменава. В него обаче се разкрива християнизираното обяснение за произхода на Граала. Робер дьо Борон създава „историята“ на Граала, като вписва въображаемата реликва в една псевдохронологична рамка, която съвпада със събития, означени от апокрифното Евангелие на Никодим.

Робер дьо Борон измисля оригинална сюжетна схема, своеобразен сбит сценарий за произхода, историята и движението на Граала. Така той се превръща в напълно фикционална, но християнска реликва.

Хронотопът на романа е изграден особено оригинално, защото историята на Граала започва не от времето на Божието възплъщаване в Иисус, а от Страстите Христови. Постепенно се появява познатият ни и днес образ на Граала – това е чашата или съдът, с който си е служил Христос по време на Тайната вечеря.

Йосиф от Ариматея събира в същия съд кръвта на Божия син след разпъването му на кръста (REG, v. 550 – 568)⁹.

След това, когато евреите изпращат опечаления Йосиф в затвора, пред него се появява самият Христос и му донася този съд. Светлината от Божието присъствие озарява килията на Йосиф и изчезва, след като

⁸ Робер дьо Борон. *Роман за Граала*. Превод от старофренски Владимир Атанасов. София: ИК „Изток – Запад“, 2012.

⁹ Посочените пасажи от „Роман за Историята на Граала“ са от следното издание: Robert de Boron. *Le Roman de l'Estoire dou Graal*, éd. W. Nitz. Paris: Champion, 1983. За улеснение в скоби са записани инициалите на заглавието (REG) и точните стихове по това издание.

Божият син си тръгва. Но преди да си отиде, Христос оставя съда на Йосиф, повелява му да го пази и да го предаде на следващите достойни пазители, като уточнява, че в името на Светата Троица пазителите трябва да са трима (REG, v. 871 – 878). При своята поява в затвора при Йосиф Христос разкрива и тайнството на причастието, както и символиката на ритула, свързан с евхаристията (REG, v. 893 – 928).

В следващите стихове на романа Робер дьо Борон разказва как след освобождаването на Йосиф героят осъществява със свои сподвижници заветите на Христос. Изпълнявайки Божиите повели, Йосиф от Ариматея създава Масата на Граала по подобие на масата от Тайната вечеря. На Масата на Граала обаче остава едно свободно място, което съответства на прокълнатото място на Юда на масата от Тайната вечеря. Мотивът за свободното място на Масата на Граала впоследствие се трансформира, но преминава в романите в проза от трилогията на Псевдо-Робер дьо Борон, както и в романите в проза от цикъла „Вулгата“.

В текста на Робер дьо Борон хронотопът е също разгърнат благодарение на Божиите повели. Според заветите на Христос и в името на Светата Троица Йосиф разкрива тайнствата на Граала на Брон, а след това насочва потомството на Брон към мисията да съхранява ценния съд. В крайна сметка Граалът трябва да има трима пазители. Божията повеля налага святата реликва и християнската вяра да бъдат пренесени от следващите пазители (сформиращи потомството на Брон) далеч на запад, в „долините на Авалон“¹⁰. Божията воля и намерения, определящи пренасянето на Граала от изток на запад, очертават всъщност връзката на романа с един от споменатите вече средновековни топоси – идеята за приемствеността на религията в пространството и времето. Мотивът за Граала в „Роман за историята на Граала“ на Робер дьо Борон всъщност се променя в сравнение с текста на „Персевал или разказ за Граала“ на Кретиен дьо Троа във всички означени от Франсис Женграс (Женграс 2011: 131) посоки – хоризонтално и във времето чрез поколенията пазители на Граала, които трябва да го пренесат заедно с християнската вяра от изток на запад. Вертикално мотивът се променя посредством прякото му свързване с

¹⁰ „Долините на Авалон“, както и митичният остров Авалон, са свързани с ред легенди за Гластънбърийското абатство във Великобритания. Според християнските легенди Йосиф от Ариматея пренася Граала на това митично място и създава църква, а по-късно там възниква Гластънбърийското абатство, в което през 1191 г. свещеници „откриват“ гробовете на Артур и Гениевра. Вж. Baumgartner, E. *Le récit médiéval*. Paris: Hachette, 1995, p. 76.

Иисус и с божественото. Колкото до усложняването на смисъла, мотивът вече символизира няколко значения, експлицитно или метафорично зададени в романа на Робер дьо Борон.

Сходни са и промените, настъпващи с мотива за Кръглата маса в следващия роман, приписван на Робер дьо Борон, но създаден вероятно от негов последовател. Става дума за романа „Мерлин в проза“. Връзката между християнизирания мотив за Граала и мотива за Кръглата маса е осъществена именно в този роман в проза, представляващ една от петте части¹¹ на огромния цикъл от романи в проза от XIII век, известен като „Ланселот-Граал“ или „Вулгата“.

Вас вмъква мотива за Кръглата маса в промеждутъка от 12 години на мирно властване на крал Артур, за да прослави ценности като куртоазия и куртоазна любов, войнска доблест, равенство, състрадание към по-слабите или унизените. Робер дьо Борон преосмисля в християнски дух и променя мотива за Граала в „Роман за историята на Граала“. След това, около 1210 г., се появява трилогията от романи в проза – „Йосиф – Мерлин – Персевал“. В критическата литература тази трилогия обикновено е приписвана отново на Робер дьо Борон въпреки множеството хипотези и спорове¹². Както бе споменато вече, Робер дьо Борон окончателно свързва в романа „Мерлин в проза“ мотива за Кръглата маса и мотива за Граала.

В „Мерлин в проза“ е трансформиран и мотивът за Кръглата маса чрез взаимодействието му с християнизирания вече литературен мит за Граала. Тези модификации са осъществени чрез намесата на главния герой в романа – Мерлин. Магьосникът предрича много събития, той действа същевременно като демиург и често направлява хода на „историята“ на британските крале преди раждането на Артур.

Връзката между минало, настояще и бъдеще, обединяването на времето на Тайната вечеря и появата на Граала с времето на основа-

¹¹ Това са в хронологичен ред романите „Ланселот в проза“, „Търсенето на Светия Граал“, „Смъртта на крал Артур“, „Историята на Светия Граал“ и „Мерлин в проза“.

¹² Съществуващите ръкописи на френската трилогия от романи в проза „Йосиф – Мерлин – Персевал“ обикновено се свързват с творческата дейност на Робер дьо Борон. По повод на авторството на тези текстове в проза медиевистите предлагат различни хипотези, затова те са наричани още „текстове на Псевдо-Робер дьо Борон“. Последната част от трилогията, озаглавена „Персевал“, е съхранена до наши дни само в анонимната си версия, и то единствено в проза. Според повечето медиевисти „Персевал в проза“ се появява значително по-късно, освен това най-вероятно не е дело на Робер дьо Борон.

ването на Кръглата маса, а след това с времето на крал Артур се реализират благодарение на способността на Мерлин да преминава чрез знанията и магическите си способности в различни епохи.

Мерлин се появява някъде на изток и заминава на запад. Времето на раждането му не е изяснено в текста. Мястото – също. Хипотетично – някъде на изток. По този начин той очертава чрез действията си и художествения универсум в романа. След като разказва на Блез божествените истини за ценната реликва някъде там на изток, в лоното на историята на Граала, Мерлин се появява по-късно според пророчеството си на запад. Така голяма част от събитията, предречени или осъществени със съдействието на Мерлин, се развиват според текста на романа в Англия, но към края на текста е споменато и кралство Логр, в което Артур е призван според божия промисъл да заеме своето място като наследник на Утерпандрагон. Действията и пророчествата на Мерлин структурират не само събитийността, но и хронотопа на романа (Бомгартнер 1994: 487 – 496).

Магьосникът се променя, изчезва или се появява след време, за да предизвика събития, за които вече е произнесъл своите пророчества. Именно според тези пророчества той се появява на запад, в Британия, по времето на Вертижие, място и време, описани основно според „Романа за Брут“ на Вас, който е известен на средновековната аудитория.

Качествата на Мерлин се проявяват по времето на Вертижие чрез познатата от Джефри от Монмът и Вас история с рухващата кула. Мерлин обяснява защо е невъзможен строежът на кулата, какво е значението на драконите, прави пророчества за смъртта на Вертижие и за победоносното завръщане на синовете на Констан – Утер и Пандрагон. Магьосникът става съветник и закрилник на двамата братя, като постоянно проявява способността да променя външността си или да знае бъдещото развитие на различни събития.

След гибелта на своя брат Пандрагон Утер става крал и в чест на брат си се нарича вече Утерпандрагон. Мерлин разкрива една нова идея на Утерпандрагон. Магьосникът му внушава, че трябва да бъде създадена Кръглата маса. Така Утерпандрагон основава Кръглата маса. Мерлин разяснява, че тя трябва да се появи по подобие на масата на Тайната вечеря и на Масата на Граала. Петдесет най-знатни войни, избрани от Мерлин, сядат около Кръглата маса. Едно място на нея остава свободно по подобие на Масата на Граала, за да символизира прокълнатото място на Юда на масата от Тайната вечеря. Мерлин произнася пророчествата си, без да назовава имена, затова не става

ясно кой точно ще успее да седне на това прокълнато място, без да пострада. Пророкът уточнява само, че това ще се случи по времето на наследника на Утерпандрагон. Пророчествата на Мерлин постоянно са въвеждани с познатия от френския героичен епос риторичен похват пролепис, който умело е използван и в „Мерлин в проза“.

Движението на Мерлин определя и връзката между различните епохи на няколко владетели, властвали преди крал Артур. Мотивът за Кръглата маса отново е умело вписан в псевдоисторията на британските крале, но неин създател вече не е крал Артур, а Утерпандрагон, който действа под внушението на Мерлин.

Другата съществена промяна на мотива за Кръглата маса в „Мерлин в проза“ се осъществява вертикално, тъй като Кръглата маса вече е създадена от Мерлин по подобие на Масата на Граала и на масата от Тайната вечеря. Връзката между Кръглата маса и божествените повели на християнството е напълно очевидна. При това тя е експлицирана в текста на романа. Освен символ на войнска чест, равенство и съвършенство Кръглата маса става и място, обединяващо християнските ценности. Тази нова символика под знака на Светата Троица усложнява още повече наситения семантично мотив.

„Търсенето на Светия Граал“ е последният роман, в който ще проследя появата на мотива за Кръглата маса. Той е създаден от анонимни автори приблизително между 1225 и 1230 г. Привидно в този роман в проза от XIII век мотивът за Кръглата маса се появява със същите значения, познати от романа „Мерлин в проза“. Същевременно особено интересно е описанието на Кръглата маса, както и обяснението в текста какво точно символизира тя.

По пътя на своите странствания в търсене на Светия Граал Персевал среща монахиня, която се оказва негова леля. Тя разкрива на героя тъжната съдба на майка му, след като той е напуснал дома си, за да стане рицар в двора на крал Артур. След това монахинята разказва на Персевал историята на трите маси. Тя подробно описва събитията, свързани с масата от Тайната вечеря. Обяснява също тъй подробно как се е появила Масата на Граала, създадена „по подобие и за да напомня“¹³ за масата на Тайната вечеря. Кръглата маса по думите на монахинята се появява едва след това благодарение на съветите на Мерлин.

¹³ „en semblance et en remembrance“ (*QSG*, p. 74). Преводът от старофренски език е мой – А. М. Цитатите от романа „Търсенето на Светия Граал“ са по изданието на Албер Пофиле *La Queste del Saint Graal*. Albert Pauphilet, éd. Paris: Champion, 1923. В скоби са посочени инициалите на заглавието (*QSG*) и точните страници по това издание.

Псевдохронологията, споменаването на Мерлин и неговите пророчества създават в този епизод от „Търсенето на Светия Граал“ илюзия за истинност. Всъщност именно за да се запомни дългата история на християнското рицарство, някои събития се оказват особено показателни и знаменателни. Създаването на Кръглата маса е едно от тях. Във връзка с него е упоменат Мерлин като свидетел и творец на „историята“.

Анонимните автори на „Търсенето на Светия Граал“ всъщност променят мотива за Кръглата маса. В упоменатия разказ на монахинята – леля на Персевал, не е представено нищо ново. Оригинално и интересно е само описанието на Кръглата маса:

„[...] en ce qu'ele est apelee Table Reonde est entendue la reondece del monde et la circonstance des planetes et des elemenz el firmament ; et es circonstances dou firmament voit len les estoiles et mainte autre chose ; dont len puet dire que en la Table Reonde est li mondes senefiez a droit. Car vos poez veoir que de toutes terres ou chevalerie repere, soit de crestienté ou de paiennie, viennent a la Table Reonde li chevalier.“

(QSG, p. 76 – 77)

„[...] тази маса е наречена Кръгла, за да изобразява формата на света, разположението на планетите и елементите в небето; а около небето – звездите и много други неща. С пълно право може да се каже, че Кръглата маса символизира света, защото можете да видите как към нея приивдат рицари от всякакви земи – както християнски, така и езически.“¹⁴

Универсализирането на образа на Кръглата маса, която вече символизира света, е особено показателно за значението на рицарските ценности в романа „Търсенето на Светия Граал“. Само че този артуровски роман в проза от XIII век съвсем открито порицава светските рицарски ценности още от самото си начало. Ако в „Персевал или Разказ за Граала“ Кретиен дьо Троя само загатва суетата на рицарските подвизи, в „Търсенето на Светия Граал“ куртоазната любов е порицана като прелюбодеяние, а рицарските битки са осъдени като братоубийствени.

Още в самото начало на романа пред рицарите на Кръглата маса се появява Граалът. Гръм възвестява предстоящото чудо. Всички са зашеметени от светлината, която огрява залата. Никой не вижда покрития с бяла коприна свещен предмет, не става ясно и кой го носи. Благовония изпълват двореца, а на масите пред рицарите се появяват

¹⁴ Преводът от старофренски език е мой – А. М.

всички пожелани от тях ястия. След това Граалът изчезва. Рицарите неслучайно възприемат появата на Граала чрез телесната си, земна същност, техните сетива, но не и душите им са способни да посрещнат тайнствата на Граала. Говен решава да предприеме в течение на една година търсенето на Граала, за да види по-добре свещения съд и онова, което не е успял да различи добре. След него повечето Артурови рицари заявяват също желанието си да предприемат търсенето на Светия Граал. Обаче възрастен благородник в одежди на монах идва, за да изведе бързо Артуровите рицари от заблудата на неясното видение и на получената благодат единствено за телата им чрез появата на пожеланите от тях ястия. Монахът обяснява, че всички Артурови рицари трябва да тръгнат сами, без съпруги или любими дами, освен това трябва преди търсенето на Граала да се изповядат и пречистят от греховете си. Монахът заявява на Артуровите рицари:

„[...] ceste Queste n'est mie queste de terriennes choses, ainz doit estre li encerchemenz des grans secrez et des privetez Nostre Seignor et des grans repostailles que li Hauz Mestres mostrera apertement au boneuré chevalier qu'il a esleu a son serjant entre les autres chevaliers terriens, a qui il mostrera les granz merveilles dou Saint Graal, et fera veoir ce que cuers mortex ne porroit penser ne langue d'ome terrien deviser.“ (QSG, 19)

„[...] това Търсене не е търсене на земни блага, а откриване на великите Божии тайни и на тайнствата на вярата, които Господарят на небесата ще разкрие напълно пред блажения рицар, избран да му служи измежду всички други земни рицари, Бог ще му покаже великите чудеса на Светия Граал и ще му даде възможност да види онова, което простосмъртен не може да си представи, нито земен човек да разкаже.“¹⁵

Не само за Говен, а и за всички Артурови рицари става ясно, че предстоят много нови чудеса в приключенията на Граала, но само пред най-достойния ще бъдат разкрити истинските Божии тайни. Търсенето на Граала се превръща в търсене на истините за свещения съд, в познание, което е все още непонятно за земните Артурови рицари.

Крал Артур е игнориран и от самото начало на търсенето на Граала заема незначителната функция само да обяви, че началото на чудесата на Граала вече е дошло. След това той остава сам в кралския си двор, тъй като рицарите му поемат по трудния път на индивидуалното спасение (Буте 1992: 449), за да докажат доколко са способни да се издигнат над земните ценности, определящи смисъла на Артурово-

¹⁵ Преводът от старофренски език е мой – А. М.

то кралство. Търсенето на други, по-висши божествени ценности се противопоставя на светската слава на крал Артур, чието значение е отречено още в началото на търсенето на Светия Граал.

Всъщност романът „Търсенето на Светия Граал“ не само продължава традицията да се интерпретира литературният мит за Граала, но трансформира до неузнаваемост познатите от френските артуровски романи от XII – XIII в. герои рицари, сюжети и повествователни мотиви. Някои източници на „Търсенето на Светия Граал“ оказват влияние върху оформянето на тази нова и особено оригинална интерпретация на християнизирания вече литературен мит за Граала.

В романа „Търсенето на Светия Граал“ Граалът придобива значение на свещен предмет, който ще спаси Артуровите рицари от Кръглата маса и кралството на Артур от приключенията, които водят само до убийства. Куртоазната любов е отречена и всъщност, търсейки Граала, Артуровите рицари търсят своята нова същност, те търсят нови ценности, които съответстват все повече и единствено на християнската етика.

Тъй като разделението на „земни“ и „небесни“ рицари в романа разкрива постоянното противопоставяне между светски и християнски ценности, значението на мотива за Кръглата маса се задълбочава неимоверно. Впоследствие се оказва, че само трима „небесни“ рицари от Кръглата маса са способни да довършат митичното търсене на Граала, за да се приобщат към неговите тайнства. В крайна сметка в романа „Търсенето на Светия Граал“ мотивът за Кръглата маса се променя чрез последователното наслагване на нови значения, експлицитно разяснявани в хода на повествованието.

Създаден като мотив, символизиращ светската власт на куртоазните ценности, мотивът за Кръглата маса претърпява във френските артуровски романи значителни промени. Обогатен и наситен смислово под въздействие на християнските ценности, този мотив впоследствие символизира не само справедливост, равенство и хуманност. Божествените тайни на християнството се оказват достъпни и за рицарите на Кръглата маса, но само за предопределени Божии избраници, за „небесните“ рицари. Описани като аскети и непорочни герои, „небесните“ рицари от Кръглата маса в романа „Търсенето на Светия Граал“ много приличат на светците от агиографията, но те всъщност защитават отново славата на Кръглата маса. Фактът, че „небесните рицари“ утвърждават ценности, които остават недостъпни за „земните“ рицари, отдадени на битки и плътски удоволствия, е по-скоро свързан със способността на отбрани Артурови рицари да преминат

трудния път в търсене на индивидуалното си спасение, както и да допринесат за спасението на грешния Артуров свят. Обаче още „Романът за Брут“ на Вас описва гибелта на Артуровото кралство. По ирония на съдбата именно куртоазните ценности, утвърдени от Вас чрез мотива за Кръглата маса, ще предизвикат в следващия роман в проза от цикъла „Вулгата“ – „Смъртта на крал Артур“ – братоубийствени конфликти и неустойими страсти, довели до окончателния крах на славния свят на крал Артур.

ЛИТЕРАТУРА

Бомгартнер 1994: Baumgartner, E. Robert de Boron et l'imaginaire du livre du Graal. // *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e – XIII^e siècles)*. Orléans: Paradigme, 1994.

Бомгартнер 1995: Baumgartner, E. *Le récit médiéval*. Paris: Hachette, 1995.

Буте 1992: Boutet, D. *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*. Paris-Genève: Champion-Slatkine, 1992.

Женграс 2011: Gingras, Fr. *Le bâtard conquérant*. Paris: Champion, 2011.

**LA PULSION DE LIRE DANS LES *PETITS TRAITÉS*
DE PASCAL QUIGNARD**

Irena Kristeva
Université de Sofia „Saint Clément d’Ohrid“

**THE READING DRIVE IN PASCAL QUIGNARD’S
*LITTLE TREATISES***

Irena Kristeva
Sofia University St. Kliment Ohridski

This article discusses the confrontation operated by Pascal Quignard in his *Little Treatises* between some aspects of the Roman way of reading and the ins and outs of modern reading, which is above all a form of instruction or an object of desire. I intend to reveal this particular treatment of reading on three points, namely the reading body, the silent reading and reading as a solitary activity.

Key words: desire, drive, exaltation, reading, reflection

La lecture fut une forme de pensée pour les lettrés romains. Or, si leurs œuvres proposaient rarement des idées originales, elles reprenaient volontiers les sujets de réflexion, proposés par l’Antiquité grecque. Ainsi, les Romains s’inspiraient de l’héritage hellénistique pour s’adonner à l’imitation, à la spéculation et à l’interprétation de l’*eidos*. Bref, ils offraient un bon exemple de lecture intériorisée.

Pascal Quignard réactualise dans les *Petits traités* certains aspects de cette façon de lire. Il y confronte notamment la nature pulsionnelle de cet ancien exercice de l’esprit, présenté dans son interaction avec la solitude, le silence, l’absence, la mort, le désir (désir de savoir, désir sexuel), avec les tenants et les aboutissants de la conception moderne de la lecture qui reste avant tout une forme d’instruction chez Rousseau ou un objet de désir chez Proust. Et ceci, en ne manquant pas de souligner qu’aussi bien dans le premier que dans le deuxième cas la lecture est une source de plaisir.

Le passe-temps préféré des intellectuels romains qui accompagnait leur activité quotidienne, comme l’atteste Pline l’Ancien, et avait contribué

à l'épanouissement de la rhétorique, dont témoigne Cicéron, a laissé son empreinte sur l'expressivité littéraire quignardienne. Les *Petits traités* présentent la lecture sous des angles et des focalisations variés en apportant toujours quelque précision subtile ou quelque nouveau détail. La *pulsion de lire* s'y fait repérer à travers deux procédés rhétoriques : d'un côté, les citations et les commentaires concernant la lecture ; et de l'autre, les spéculations et les réflexions sur l'essence même de cette pratique mentale. Ainsi, je vais essayer de développer ce sujet en trois temps, en m'arrêtant successivement sur le corps lisant, la lecture silencieuse et la lecture en tant qu'activité solitaire.

La dynamique du corps lisant

„Celui qui lit se rencoquille. D'abord il se met en boule. Et dans la lecture il récapitule ses jours. [...] C'est une personne acariâtre que tout hérisse et qui retrouve spontanément la formation de combat préférée des anciens Romains.“ (Quignard 1997c: 169)

La lecture mobilise les yeux et les oreilles, les lèvres et la gorge. Elle affecte le corps entier du lecteur où elle se réfléchit. « Ré-fléchir – explique Quignard dans ses entretiens – dit bien ce mouvement, cet esprit d'escalier, cette torsion du corps qui naît, qui lit, qui médite, qui rêve... » (Lapeyre-Desmaison 2001: 76). La lecture entre en rapport spéculaire avec le corps, qui relève en tant que tel de l'ordre de l'imaginaire. Opposée à l'élan de l'envol, à l'«esprit d'escalier», l'envie de pelotonnement qu'elle déclenche fait retourner le sujet lisant dans la position défensive de l'embryon blotti dans l'utérus maternel. Ce mouvement, le même qu'on observe dans le sommeil et le rêve, hantés eux aussi par la nostalgie de la *domus* maternelle, devient le symptôme de l'enfermement dans la lecture.

Cette position « foetale » implique une métaphysique du retour aux entrailles maternelles. La lecture fait revenir le corps à ses origines humaines ou artistiques: le corps lisant arrive à reconnaître aussi bien le père qui l'a engendré que les ancêtres littéraires qui l'ont généré. Il faudrait préciser pourtant que l'interprétation quignardienne de ce désir de retour au sein maternel, manifesté dans la position prénatale retrouvée, est exempte de toute allusion à sa considération lacanienne comme un fantasme d'impuissance.

La posture du lecteur renvoie d'ailleurs à l'image du hérisson. Quand il est attaqué, ce petit animal « déchiqueté », solitaire et silencieux se roule en boule. Il se clôt pour se défendre, mais aussi pour attaquer. Cette

posture évoque l'idée du combat potentiel qui se déroule dans l'acte de lire. Il s'agit, bien entendu, d'un combat purement intellectuel et imaginaire, étant donné que l'adversaire (l'auteur) n'est pas présent au moment de la lecture.

Le corps recroquevillé décèle donc une certaine agressivité. La position de repli peut signifier une retraite volontaire avant le passage à l'acte. Mais elle peut se révéler aussi le symptôme d'une souffrance physique ou psychique, passagère ou persistante. La lecture fait souffrir. Elle renforce les peines corporelles exigées *a priori* par le verbe. Ainsi, l'image du corps lisant tourmenté et tordu traverse les pensées de Quignard : « Ecrire, lire, – écrit-il – redoublent le sacrifice alors. Tâchant à une mue contraire à la métamorphose première du corps dans la lettre » (Quignard 1997b: 51).

Partant du présupposé que la torture infligée au corps par la lecture s'accomplit silencieusement, l'écrivain présume l'existence de trois conditions à la pratique de la lecture individuelle. Il s'agit des conditions que sainte Thérèse d'Avila retenait indispensables à l'*arrobamiento* : l'immobilité, le silence et la solitude. Or, si l'*arrobamiento* représente l'extase « corporelle », la littérature serait « l'extase du langage et la lecture – « un retour au langage invisible » (Quignard 1993: 34)¹. Et bien que la lecture en tant qu'exaltation n'entraîne pas nécessairement la sortie de soi extatique, Pascal Quignard la place dans un cadre pareil à celui de l'extase.

A partir de l'étymologie du mot, on pourrait définir l'extase comme la sortie de la *stasis*. L'extase signifie donc la perte de l'équilibre et désigne soit l'état de la personne qui sort de soi et du monde sensible (tel est le cas de l'extase mystique) soit l'état de jouissance déclenché par une joie ou une admiration qui absorbe tout autre sentiment (tel est le cas de l'extase néo-platonicienne). L'exaltation, de son côté, qui veut dire l'élévation (l'élévation de la Croix d'abord, la glorification après, et finalement l'excitation intellectuelle), se caractérise par une forte concentration et intensification de l'énergie qui ne mènent pas pour autant à la sortie « hors de soi ». Ce côté non maîtrisable de l'excitation, qui suppose la présence d'un élément érotique, permet de prétendre que l'exaltation relève de la pulsion. Ainsi, l'extase présume une transgression par le simple fait d'être un hors de soi, alors que l'exaltation aboutit à un agrandissement, à un élargissement du soi par « l'absorption » des choses

¹ L'écrivain reprend la même idée dans le traité «Liber»: «L'invisibilité est la marque de la lecture» (Quignard 1997b: 434).

lues. Quand l'esprit s'occupe à lire et s'étend grâce à l'appropriation des choses lues, le corps arrête son mouvement.

Cette réaction corporelle rappelle l'effet du regard stupéfiant. Elle justifie la vision de la lecture comme une espèce de « regard de Méduse », mortifiant le corps humain sans forcément le tuer. Ainsi, « l'acte de lecture peut passer pour une des formes de neutralisation de sa puissance [celle du *logos*]... Méduser le langage, c'est d'abord le pétrifier sous la forme d'un livre, puis le lier et l'explorer par la lecture » (Lapeyre-Desmaison 2006: 280). Pascal Quignard affronte ainsi cette double pétrification qui a lieu lors de la lecture, celle du langage figé en livre et celle du lecteur immobilisé par la lecture du livre :

„Le corps plongé dans l'embaras, la gorge nouée, la face asservie de terreur. Le silence (le livre). La lecture les membres immobilisés dans une sorte d'accablement de la mort.“ (Quignard 1997b: 96)

La lecture fait pénétrer dans le visible, mais peut conduire bien au-delà de ce qu'on voit et introduire dans le monde opaque de l'invisible. La présence invisible de l'auteur, absent au moment de la lecture, joue le rôle du tiers inclus dans la relation triangulaire auteur-œuvre-lecteur. Le regard lisant fait converger deux désirs : le désir de voir et le désir de savoir. Il rend possible la parution de ce que Merleau-Ponty appelait « un visible à la deuxième puissance, essence charnelle ou icône du premier. Ce n'est pas un double affaibli, un trompe l'œil, une autre chose » (Merleau-Ponty 1985: 22).

Le lecteur, pareil à l'enfant du stade du miroir dont parlaient Daniel Lagache et Jacques Lacan, cherche sans cesse la confirmation muette de ses hypothèses de lecture de la part de la présence invisible, la complicité idéologique du *daimon*, ce double protecteur et rassurant :

„Les modernes appellent « gardien narcissique » le double qui vient rassurer l'enfant qui se contemple dans un miroir pour la première fois. C'est le *genius* romain, c'est l'*angelos* grec qui permet d'approuver le reflet personnel. C'est « l'ange gardien » du miroir et c'est « le bon génie » du corps.“ (Quignard 1994: 272-273)

Cette conception quignardienne du double diffère de l'informe primitif, le *kha*, le suppôt d'Antonin Artaud, et oriente vers une force invisible, certainement archaïque, à savoir vers l'ange gardien. Le regard devient dans sa logique la suppléance du miroir, le premier lieu de rencontre de la lecture et de l'écriture. Il concentre, en outre, toutes sortes

de tensions dissimulées dans l'acte d'écrire qui demandent à être actualisées par l'acte de lire. Ces potentialités ambivalentes sont résolues par la clé lacanienne de l'*agalma*². En effet, on écrit poussé par le désir de s'exhiber, de s'exposer au regard de l'autre pour lui plaire. Mais tandis que l'acte d'écriture implique la séduction, l'acte de lecture conduit vers la jouissance. Encore faut-il rappeler le leitmotiv quignardien : « Ecrire désire. Lire jouit » (Quignard 1994: 263).

La ruée vers les livres signale donc une pulsion scopique. Se mouvant du visible vers l'invisible, le regard lisant achemine vers un horizon imaginaire qui fait échapper au monde réel et dirige vers l'« autre monde ». Il en résulte une définition polyvalente de la lecture : d'abord, « un état limite très ancien » qui rend possible la sortie de soi, donc un état extatique ; ensuite, « une curiosité sexuelle intense » ainsi qu'« une activité de recherche active » qui vise la décomposition sociale ; et finalement, « une régression très étrange à l'état de l'audition avant la voix » (Lapeyre-Desmaison 2001: 71-72). Pascal Quignard assigne, en outre, trois objectifs à l'exercice de la lecture : se désolidariser du groupe, se récupérer soi-même, essayer de comprendre l'incompréhensible.

La lecture silencieuse

„Qui lit se tait.

Le lecteur mange avec les yeux. Le lecteur mâche avec ses oreilles.“
(Quignard 1997a: 184)

Par la pâture spirituelle qu'elle offre, la lecture pourvoit à tous les besoins de l'homme et peut satisfaire même les nécessités les plus physiques. D'une part, elle « est plus une fusion qu'une relation entre deux identités » (Lapeyre-Desmaison 2001: 75) : l'auteur et le lecteur. De l'autre, il existe une lecture particulière qui rapporte l'un à l'autre le désir de lire et le désir de silence. Il s'agit de la *lecture ambrosienne*, du nom de saint Ambroise, l'évêque de Milan, le maître spirituel de saint Augustin. En effet, c'est à ce dernier que nous devons la première description de lecture muette. La surprise et la fascination démesurées d'Augustin

² Dans *Le séminaire VIII. Le transfert*, Lacan reprend le mot *agalma* du *Banquet* de Platon pour lui donner une signification analytique. Pour Alcibiade, Socrate ressemble au silène qui contient à l'intérieur des simulacres divins : des *agalmata*. L'*agalma* représente pour Lacan l'objet du désir (*objet petit a*) qu'on ne perçoit pas dans une image, mais qui la rend désirable.

d'Hippone étaient compréhensibles à une époque où des esclaves lisaient toujours à haute voix les ouvrages destinés aux lettrés romains.

Or, la question majeure que pose cet épisode des *Confessions* est la suivante : pourquoi saint Augustin est-il sidéré à ce point? Et la réponse de Quignard : sa stupeur est provoquée par une sorte de révolution microscopique, produite par le changement du mode de lire, aussi surprenante que celle de l'invention de l'imprimerie de Gutenberg ou de l'ordinateur à notre époque.

L'auteur des *Petits traités* reprend donc la scène de la lecture ambrosienne pour en extirper le sens de la révolution silencieuse opérée dans les pratiques littéraires et ceci d'une manière qui n'a rien à voir avec la trivialité du paradigme progressiste. La lecture silencieuse devient le point qui noue *la faculté d'intérioriser la lecture* mettant en valeur le rapport « privé » au livre, sans cesse souligné par l'écrivain à travers les lieux de lecture (maison, cabinet, rive de rivière), et *la faculté d'ouïr l'invisible* grâce à cette introjection. Bref, l'expérience de saint Ambroise transforme la lecture en un exercice solitaire et silencieux. Par conséquent, le lecteur échappe à la contrainte de recourir à la médiation d'un tiers pour savourer le plaisir de lire : il « peut enfin établir une relation illimitée avec les livres et les mots » (Manguel 1998: 70).

Pascal Quignard remarque toutefois que la lecture silencieuse était connue bien avant saint Ambroise. Dans le traité « Un petit tas de sel réservé aux bœufs morts » il fait présider « la collection traditionnelle et émerveillée des lecteurs-qui-ne-meuvent-pas-leurs-lèvres-en-lisant » (Quignard 1997c: 15) par un Dionysos *autositos*³, travesti en femme, lisant pour soi, sorti de la version caricaturale du lecteur silencieux présentée dans les *Grenouilles* d'Aristophane. Mais sans s'attarder beaucoup sur cette image ridiculisante, il poursuit l'évolution que l'attitude vis-à-vis de la lecture pour soi subit au cours des siècles. Objet de dérision dans l'Antiquité, elle s'impose depuis saint Ambroise comme la norme des temps modernes :

„A partir de l'époque impériale l'initiation spirituelle cessa d'être collective. La lecture muette, solitaire, attentive, et la méditation particulière qui l'accompagne, l'emprise du texte et le bourdon intérieur 1. retenu, 2. ruminé, 3. avalé, 4. refoulé et enfoui, se développèrent. Relais passés tout d'abord avec l'autorité de la voix, puis dans le chuchotement, enfin dans le silence“ (Quignard 1997c: 16).

³ Qui se procure lui-même la nourriture.

La lecture muette constitue donc un rite qui marque d'abord le passage d'un état à un autre : celui de l'adolescent vers celui de l'homme adulte ou bien celui du lecteur assisté vers le lecteur autonome, ou encore celui du lecteur janséniste vers le lecteur victorien lisant en cachette des textes interdits. Mais cet acte d'intériorisation, accompagné d'un murmure insolite, incarne aussi le retour aux origines. Cette espèce de « bourdon intérieur » qui se déchaîne dans les entrailles du lecteur et cherche son explosion sonore, peut être identifié au *tarabust* : le bruit archaïque et obsessionnel qui accompagne l'homme durant toute sa vie, voire qui précède son arrivée au monde. D'autant plus qu'étymologiquement parlant, le murmure signifie déjà ce qui relève du naturel ou ce qui l'imité : par exemple, les cris des animaux, le bruit de la mer, le son des instruments de musique.

Le cri étouffé peut s'avérer aussi le symptôme du désir de lire : « Une envie de hurler hante la lecture ambrosienne. Un tigre caché guette, en requoy, dans le corps recroquevillé et ineffable du lecteur victorien (Quignard 1997c: 223) ». Ainsi, l'auteur des *Petits traités* attire l'attention sur les différentes appellations données à la lecture pour soi au cours des siècles. Saint Augustin forge le concept de *lecture ambrosienne*. Aymar Hennequin, le premier évêque de Rennes, propose celui de *lecture à requoy* qui signifie « à part soi, en cachette » et met en évidence le rapport entre la lecture et les natures mortes que les maîtres flamands désignaient comme « vies immobiles » et les Français comme « vies coyées ». Pour ne pas parler des appellations plus modernes comme *lecture muette* et *lecture silencieuse*.

La culture classique présuppose la socialisation du *logos* et le principe contemplatif de *theorein*. La socialisation à travers la communication, la parole et l'écoute vise à expliquer à son tour l'oralité de la lecture classique. Par contre, l'écriture et les lettres acquièrent une importance capitale dans la lecture silencieuse. Ainsi, la stupeur d'Augustin est provoquée d'une part, par la présence du secret dans le geste de la lecture ambrosienne, et d'autre part, par le passage du *logos* extérieur déclaratif du témoin vers le *logos* taciturne secret du cœur.

Conscient des divergences de la lecture silencieuse et de la lecture à haute voix, Pascal Quignard les oppose explicitement :

„1. Ecrire muettement, lire muettement sont vraisemblablement des comportements qui sont conjoints.

2. Lire oralement est lui-même voué à une *scriptio* tacite corporelle qui se mime elle-même au sein de la *lectio*. La phonation elle-même dans ce sens a une

part silencieuse. [...] Toute lecture consiste dans la maîtrise de ce mystérieux discord entre ce qui est prononcé et ce qui est perçu, et entre ce qui est perçu et ce qui est conçu“ (Quignard 1997c: 216-217).

Certes, si la lecture « orale » est en partie silencieuse, la lecture muette suppose néanmoins une sonorité refoulée. Pour augmenter la crédibilité de ses affirmations, l'écrivain s'appuie sur des recherches littéraires ou linguistiques, anciennes ou contemporaines. D'abord, à Ovide qui avoue dans ses *Tristes* de ne pouvoir lire que grâce à la « voix dérobée » inventée par la lecture : « Et tacitus secum, ne quis malum audiat ». Ensuite, au clarinettiste hongrois Josef Balogh qui relève dans sa thèse *Voces paginarum* l'existence de « l'idée d'une sédimentation phonique et acoustique au sein de la lecture ambrosienne. C'est sa grotte de Lascaux » (Quignard 1997c: 221-222). Et si Pascal Quignard fait émerger l'image de la grotte de Lascaux, c'est pour renforcer l'idée de la nature archaïque de la lecture silencieuse en tant que retour à une phonation et à une audition originaires.

Somme toute, il problématise le rapport entre la lecture muette et la lecture sonore dont l'opposition bute sur l'élément sauvage que contient la lecture « civilisée ». Pour soutenir son propos, il se réfère à deux auteurs notoires de l'Antiquité qui se dressent ouvertement contre l'usage normatif de la lecture à haute voix à Rome en désignant les conséquences néfastes : Horace qui met « en garde contre la lecture à haute voix qui a abouti à la disparition du théâtre antique et à sa division entre opéras et mimes » et Pétrone qui « se moque de la lecture à haute voix comme de vieilles mœurs de bêtes sauvages » (Ibid.). Or, il faudrait souligner que chez Quignard le sauvage, c'est-à-dire le dionysiaque, n'a pas de connotations négatives, mais désigne le retour à l'état naturel, originel. Voilà pourquoi il n'instaure jamais un rapport hiérarchique entre les deux types de lecture.

La lecture : une activité solitaire

„Le fait de se plonger dans cette étrange et longue et solitaire oisiveté, cette fuite, cette levée du temps, cette sorte de trou, de non-réel qui satellise et fascine leur semble la plus téméraire et la plus périlleuse des choses“ (Quignard 1997c: 26).

Ce passage renvoie sans aucun doute aux réflexions proustiennes de *Sur la lecture*. Quignard rejoint Proust sur deux plans : d'abord, au niveau de l'idée de la force désocialisante de la lecture ; et ensuite, à celui de la

conception de la lecture comme moyen d'échapper au contrôle social ou familial. La consigne « Lis et ne lis pas ! » résume l'absurdité contradictoire du geste de protection parentale qui incite à la lecture pour l'interdire immédiatement après. Aux yeux des parents, la lecture semble dangereuse parce qu'elle coupe les liens avec le monde réel, fait pénétrer dans un univers irréel et faux en tant que tel, verse dans une « inconscience temporelle », donne de la mauvaise nourriture, exhorte à la rébellion contre le monde des adultes et à la transgression de ses lois.

Faut-il rappeler que, pour Marcel Proust, lire un livre signifie lire le livre préféré, et que par conséquent, il établit un rapport indissoluble entre la préférence et la lecture. La prédilection se fonde sur l'altérité : on préfère toujours un autre objet, un objet différent, un objet nouveau, en l'occurrence un autre livre. Mais elle dissimule mal la difficulté à régler ses flux et ses puissances, puisqu'elle relève de l'ordre de la sublimation. Cette dernière peut déboucher sur une activité créatrice qui se réalise à force de mettre fin à la passivité originaire et d'interrompre la lecture : « Ce qu'il faut donc, c'est une intervention qui, tout en venant d'un autre, se produise au fond de nous-mêmes, c'est bien l'impulsion d'un autre esprit, mais reçue au sein de la solitude. [...] La seule discipline qui puisse exercer une influence favorable sur de tels esprits, c'est donc la lecture... Mais, là encore, la lecture n'agit qu'à la façon d'une incitation qui ne peut en rien se substituer à notre activité personnelle » (Proust 1979: 52).

Quignard, pour sa part, laisse la question ouverte :

„La littérature suppose la lecture. La littérature moderne suppose la lecture muette et individuelle. La lecture muette et individuelle suppose le retrait, la solitude et le silence. Le retrait, la solitude et le silence supposent une demeure relativement vaste (de la production et de la société) et supposent des livres que l'on peut soustraire à l'usage d'autrui (des livres d'une certaine manière privés, ou plus ou moins possédés individuellement)“ (Quignard 1997c: 28).

C'est bien évidemment une vision « bourgeoise » de la lecture. Le cadre des conditions optimales de la véritable lecture serait incomplet si on ne tient pas compte de la solitude qui s'ajoute au silence et à l'immobilité corporelle. Dans *Le sexe et l'effroi*, l'écrivain aborde la question par le biais de la définition de Suétone : « J'appelle solitude absolue une foule, pour grande qu'elle soit, d'hommes étrangers à l'étude des lettres », pour en prendre tout de suite les distances. Or, si pour Suétone la lecture manifeste une incompatibilité avec la solitude qui se résume à la pauvreté de l'âme, elle représente pour lui-même « la famille des seuls, des solus,

des absolus » (Quignard 1994: 226). La lecture est donc une activité qui aliène de la famille, de la communauté, du monde, voire de la parole. Mais paradoxalement, tout en s'isolant du monde, elle socialise par son exercice même et rattache le lisant au groupe de lecteurs.

L'individualisme et l'aliénation, deux traits distinctifs de l'homme moderne, se réfléchissent dans le mode de lire. Blaise Pascal avait déjà remarqué l'affinité de l'individualisme et de la lecture silencieuse que Pascal Quignard exploite en attribuant, en plus, à cette dernière une fonction de médiation : « Un pur « passage », dit Pascal. Un pur « transit ». [...] Donc je passe. Donec transeam » (Quignard 1997c: 88). L'écrivain contemporain considère le lecteur à la fois comme un « passant » de livre en livre et comme un « passeur » d'idées et de savoir.

Bref, pour des raisons aussi bien historiques et techniques (le capitalisme, la société industrielle ont rendu possible l'acquisition des livres à usage privé) qu'anthropologiques (l'homme est un animal prédateur voué à la solitude) l'homme contemporain est prédisposé à lire « seul et en silence ». D'autant plus que la littérature moderne impose la solitude. Cette anachorèse volontaire, mais en même temps angoissante par le mutisme où elle fait plonger, déclenche des réflexions très personnelles sur la lecture qui se généralisent et s'amplifient dans le traité « Chien de lisart » :

„La si curieuse expérience de la lecture n'appartient qu'aux circonstances qui ont procuré, selon certaines civilisations, selon certains siècles, à certains d'entre nous, 1. une voix tournée vers le silence, 2. l'usage de l'écriture et des livres pour nous maintenir dans ce désir, et dans l'oubli de ce désir, par la disposition si « autistique » et si curieuse – tournée vers soi, mais vers un soi hors de soi – de lire. D'être dans la langue seul et en silence“ (Quignard 1997c: 46).

L'acte de lire bascule ainsi dans un acte autistique et aliénant d'enfermement en soi. Symptôme de la curiosité intellectuelle, le désir de lire conduit, quant à lui, vers un état d'élévation ou d'excitation. Somme toute, la lecture est définie comme une exaltation plutôt que comme une extase, comme un transport plutôt que comme un passage. Cette double orientation s'explique par l'étrange cohabitation d'une impulsion centrifuge et d'une autre centripète.

Pascal Quignard se sert de l'évolution des techniques de lecture allant de la lecture assistée, pratiquée dans l'Antiquité, à la lecture ambrosienne, incarnant la façon de lire moderne, pour montrer le mécanisme de son interdépendance avec le mode de vie. Lieu de

convergence de plusieurs désirs (de lire, d'écrire, de savoir), cette activité suppose une répétition indéfinie et infinie d'instant et d'objets de lecture. Et s'il est incontestable qu'elle fait évader de la réalité, elle cherche néanmoins le repli sur soi et la sortie de soi par l'imaginaire.

Lors de la satisfaction de la curiosité intellectuelle qui pousse à la lecture se libère une énergie incontrôlable, similaire à celle de l'exaltation. Pulsions partielles, et donc fragmentaires, la *pulsion de lire* se caractérise par l'invincible passion de se laisser envahir par l'univers fictionnel des livres. Ceci permet à l'écrivain français de la situer dans l'entre-monde du réel et de l'imaginaire, de l'actuel et de l'antécédent, du visible et de l'invisible.

LITTÉRATURE

Lacan 1991: Lacan, J. *Le séminaire. Livre VIII. Le transfert*. Paris: Le Seuil, 1991.

Lapeyre-Desmaison 2001: Lapeyre-Desmaison, Ch. *Pascal Quignard le solitaire*. Paris: Flohic, 2001.

Lapeyre-Desmaison 2006: Lapeyre-Desmaison, Ch. *Mémoires de l'origine*. Paris: Galilée, 2006.

Manguel 1998: Manguel, A. *Une histoire de la lecture*. Arles: Actes Sud, 1998.

Merleau-Ponty 1985: Merleau-Ponty, M. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1985.

Proust 1979: Proust, M. *Les hautes et fines esclaves du passé (Sur la lecture)*. Nantes: Le Temps Singulier, 1979.

Quignard 1993: Quignard, P. Petit traité sur les anges. // Apulée. *Le Démon de Socrate*. Paris: Payot/Rivages, 1993, 7 – 40.

Quignard 1994: Quignard, P. *Le sexe et l'effroi*. Paris: Gallimard, 1994.

Quignard 1997a: Quignard, P. *Rhétorique spéculative*. Paris: Gallimard, 1997.

Quignard 1997b: Quignard, P. *Petits traités I*. Paris: Gallimard, 1997.

Quignard 1997c: Quignard, P. *Petits traités II*. Paris: Gallimard, 1997.

**DIMENSIONS MYTHOLOGIQUES
DES ROMANS D’A. NOTHOMB:
MYTHIFIER, DEMYTHIFIER ET REMYTHIFIER**

Pavlina Ribarova
Université de Véliko Turnovo „S^{ts} Cyrille et Méthode“

**MYTHOLOGICAL DIMENSIONS
OF AMÉLIE NOTHOMB’S NOVELS: CREATION,
DESTRUCTION AND RECREATION OF MYTHS**

Pavlina Ribarova
Veliko Turnovo University St. Cyril and St. Methodius

As part of a larger study of truth in the Amélie Nothomb’s novels, this text inquires into the presence of myth in these novels. Our analysis rests on Roland Barthes’ statement about the function of myth in order to expose three levels on which it works in the writings of Nothomb: the mythicisation of life experience scenes, the reappearance of mythological figures, as well as one doubly paradoxical process that combines mythicisation and demythologization and enhances the reader’s perception.

Key words: myth, truth, literature, writing, rewriting

A. Nothomb: « C’est cela la Littérature: poser une porte n’importe où et entrer dans le sacré » (Amanieux 2012)¹

R. Barthes considère le mythe en tant que parole. Son analyse du mythe comme *système sémiologique second*, conduit à l’explication que « dans le mythe, les deux premiers termes sont parfaitement manifestes (contrairement à ce qui se passe dans d’autres systèmes sémiologiques): l’un n’est pas ‘enfoui’ derrière l’autre, ils sont donnés tous deux *ici* (et non l’un *ici* et l’autre *là*). Si paradoxal que cela puisse paraître, *le mythe ne cache rien*: sa fonction est de déformer, non de faire disparaître. [...] Le

¹ Laureline Amanieux rapporte les paroles que la romancière prononce à la vue d’un Tori japonais.

concept, à la lettre, déforme mais n'abolit pas le sens. » Ainsi, rappelle-t-il que « le mythe est un système double, il se produit en lui une sorte d'ubiquité: le départ du mythe est constitué par l'arrivée d'un sens. » La signification du mythe serait constituée, selon Barthes, « par une sorte de tourniquet incessant qui alterne le sens du signifiant et sa forme [...] ; cette alternance est en quelque sorte ramassée par le concept qui s'en sert comme d'un signifiant ambigu, à la fois intellectif et imaginaire, arbitraire et naturel » (Barthes 1957: 193-208).

Or, dans les romans d'Amélie Nothomb, le mythe est présent au niveau implicite aussi bien qu'explicite. Nous allons mentionner, en premier lieu, la mythification d'expériences réellement vécues par la romancière. Ainsi, l'épisode de la noyade ratée de l'enfant Amélie dans *Métaphysique des tubes*² renferme-t-elle celui d'un autre événement, relevant de l'histoire, qui raconte le suicide collectif de plusieurs Japonais qui s'étaient jetés en 1945 du haut d'une falaise pour ne pas tomber entre les mains de l'ennemi et dont l'eau avait englouti – réintégré - les corps. Ce récit dans le récit finit par la révélation de la valeur symbolique qu'il acquiert dans le contexte de la noyade d'Amélie elle-même:

„Il n'en reste pas moins que l'équation première de cette hécatombe est celle-ci: du haut de cette magnifique falaise, des milliers de gens se sont tués parce qu'ils avaient peur de la mort. Il y a là une logique du paradoxe qui me sidère. [...] je persiste à penser que la meilleure raison, pour se suicider, c'est la peur de la mort“ (Nothomb 2000: 164-165).

Et le texte de se poursuivre:

„A trois ans je ne sais rien de tout cela. J'attends de crever dans le bassin aux carpes. Je dois approcher du grand moment, car je commence à voir défiler ma vie [...]“ (Nothomb 2000: 165).

² Mentionnons les deux noyades: pendant la première (involontaire), Amélie, tout en criant « Au secours » en japonais et en français, regarde « avec attention » ceux qui la regardent mourir, et, ayant pris conscience de vivre les derniers moments de sa vie, s'adonne à l'émerveillement que provoque chez elle le spectacle de la lumière observée à travers les profondeurs maritimes (Nothomb 2000: 80 – 81); la deuxième fois, celle dont la nature de suicide l'écrivaine Amélie ne confie qu'aux lecteurs du roman (tandis que l'enfant Amélie laisse ses parents croire à l'accident), se déroule de manière similaire, à cette différence près que là, on observe un rapprochement avec un épisode de l'histoire du Japon. Consciente de son trépas imminent, la fillette réfléchit sur la ressemblance entre le défilement des moments de sa vie (signe précurseur de la mort) et celui des gares traversées par un train « si rapide qu'on ne parvient pas à lire les noms » (Nothomb 2000: 166).

A part l'exemplification du paradoxe, il y a raison à voir là le signe d'une mythification de l'expérience vécue, à travers la recherche d'un principe commun métaphysique qui serait sujet à une répétition continue, voire perpétuelle.

L. Amanieux explique l'enfance chez A. Nothomb en tant que noyau mythologisant ainsi:

„La narratrice enfant assure aussi la fonction étiologique du mythe: celui-ci raconte un événement sacré et permet d'expliquer les états du monde. Il n'est pas purement fictif et merveilleux, mais implique un retour au réel. Le mythe justifie le monde en montrant, ce qui lui donne d'existence, et lui confère ses attributs. Or la narratrice explique le monde en le rebaptisant ; elle lui donne un sens et une forme. [...] Elle en est la cause, le principe et l'aboutissement“ (Amanieux 2002: 51).

Selon Amanieux, elle « pratique une écriture impressionniste pour traduire, non reproduire, les pensées et les sensations de l'enfant » ; ainsi, en « reconstruisant une vérité intérieure, l'auteur redevient démiurge, et métamorphose l'enfance en mythe » (Amanieux 2002: 53, 54). Ce processus se trouve même explicité par moments:

„Je m'asseyais au bord de la ruelle et je regardais autour de moi la métamorphose de l'univers, auquel ma bravoure avait rendu l'aspect légendaire de son passé mythique“ (Nothomb 2004: 49).

Cette explicitation est souvent accompagnée de notes ironiques. Ainsi, une expérience que la romancière a vécue comme extrêmement exaltante – l'escalade et la descente du mont Fuji, est racontée avec plusieurs clins d'œil ironiques, tandis que sa culmination le matin, l'attente du lever du Soleil au pays du Soleil levant, est ainsi vue par le regard externe toujours en éveil d'Amélie :

„Nous devons ressembler à un rassemblement d'extrême droite. Pourtant les braves gens qui étaient là devaient être aussi peu fascistes que vous et moi. En vérité, nous ne participions pas à une idéologie, mais à une mythologie, et sûrement l'une des plus efficaces de la planète“ (Nothomb 2007: 126).

La mythification chez A. Nothomb est repérable à deux niveaux: celui, plutôt superficiel, et facilement traité par l'auto-ironie, des expériences vécues ; l'autre, plus profond, correspondrait à la vision de Barthes selon laquelle le mythe ne cache rien, mais ne fait que déformer, fonctionnant

comme un outil dont la disparition amène le *sens*. Ce fonctionnement est bien celui que nous assignons aux monstres créés par A. Nothomb et à ses scénarios démesurés. Les personnages tels Prétextat Tach, Epiphane Otos, Zoïle, Omer Loncours³, aussi bien que l'ennemi intérieur – non manifeste, dans le cas d'Emile Hazel, mais surtout doté d'un visage et d'un nom (Textor Texel), tous, notons-le, susceptibles d'être porte-parole d'Amélie Nothomb, sont autant de figures mythiques, créatures de rêve dont la disparition enrichit la réalité du livre, mais surtout celle du lecteur. Celui qui, tout comme A. Nothomb lectrice et écrivaine, se sert des livres pour trouver un sens.

En deuxième lieu, il faut accorder une place à la relecture des mythes faite par A. Nothomb. Elle est largement explorée par les chercheurs. Dans son article *The Myth of Dionysus in Amélie Nothomb's Work / La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, Laureline Amanieux s'arrête sur une influence particulière subie par A. Nothomb, à savoir l'image de Dionysos, ainsi que sur la persistance du double et de la dualité dans ses textes. Elle présente quelques exemples de personnages pour démontrer leur ambivalence et la nécessité d'associer des sentiments « sublimes » à la monstruosité. Dionysos est le dieu de la dualité qui se rapporte aussi bien à la béatitude qu'à la sauvagerie. De sa dualité naît sa démence, et le tragique de l'existence. Les héros des œuvres d'Amélie Nothomb sont vus comme possédés par ce dieu: ils se révèlent dans des affrontements cinglants, où transparait leur propre dualité entre beauté et laideur, animalité et humanité, plaisir et douleur. Au faîte de la violence, Dionysos parvient cependant à une fusion des opposés. Grâce à lui, la parole habitée des personnages fait éclater la norme sociale, sexuelle et culturelle: les frontières tombent entre les héros et la divinité, entre la monstruosité et le sublime de leurs actes. Selon Amanieux, l'écriture même d'Amélie Nothomb est envahie par ce dieu: l'écrivaine adhère à ce mythe par la sensation d'être née deux fois; elle ressent son écriture comme un aveuglement dionysiaque, une véritable possession. Aussi, Amanieux va-t-elle jusqu'à soutenir que chez A. Nothomb la dualité concourt au moment créatif même de l'écriture.

La figure de Mercure, centrale dans le roman éponyme, réfère à la mythologie gréco-latine. Il est le dieu des commerçants et des voyageurs. Etymologiquement, le nom contient le mot *merx* signifiant « marchandise », ce qui correspondrait à la manière possessive et tyrannique dont Omer dans ledit roman traite ses prisonnières, réduites, dirait-on, à des

³ Personnages des romans *Hygiène de l'assassin*, *Attentat*, *Voyage d'hiver* et *Mercury*.

marchandises. Son autre face, connue dans la mythologie grecque sous le nom de Hermès, est celle d'un interprète et messenger des dieux. La plupart des mythes le présentent comme un personnage secondaire, défenseur des héros et porte-parole de la volonté divine. L'identification du personnage de Françoise à ce dieu s'oriente sur trois aspects de son image mythologique: le voleur, l'habile et le sauveur ; un autre rôle encore, attribué au dieu Hermès, se présente révélateur dans le contexte du roman: celui d'accompagnateur des âmes jusqu'à l'Enfer.⁴ Or, dans *Mercur*, Françoise apparaît comme une messagère habile qui tente de délivrer Hazel de sa prison moyennant la ruse ; elle essaie d'élaborer une surface réfléchissante en cassant des thermomètres à mercure et à la fin du roman elle vole la jeune fille au vieux Omer. Par cette extension du sens de « mercure » jusqu'à l'élément chimique, A. Nothomb joue avec les limites du cadre référentiel des perceptions, et, d'un autre côté, elle matérialise, *réalise* – attache à la réalité – les significations abstraites liées aux interprétations des mythes.

C'est sans doute le mythe d'Orphée qui se fait le plus obsédant dans les romans nothombiens. Yolande Helm commence son article *Amélie Nothomb: une écriture alimentée à la source de l'orphisme* en citant une lettre de la romancière où elle exprime son aspiration à « une écriture qui puisse redonner vie à Eurydice » (Helm 1997: 151). Le texte d'Y. Helm, tout en analysant exclusivement le roman *Hygiène de l'assassin*, offre un point de vue extrêmement enrichissant quant aux dimensions mythologiques de l'écriture nothombienne, ainsi qu'à sa profondeur quant au choix des pré-noms (Helm 1997: 156-157). Elle insiste sur « [l]e paradigme fondamental du mythe orphique – la créativité via l'absence, la mort de l'autre » (Helm 1997: 160), clairement illustré dans *Hygiène de l'assassin*.

Plusieurs chercheurs ont observé des mélanges et des croisements entre différents modèles mythiques et d'autres littéraires. Ewa Malgorzata Wierbowska observe que le jeu d'A. Nothomb avec le lecteur est doublé de la présence de « clefs impératives: le mythe de Narcisse, la parabole de l'enfant prodigue, la personnification du Mal opposé au Christ ou à d'autres » (Wierbowska 2008: 235). Elle repère une référence au mythe

⁴ Très jeune enfant, grâce à son habilité, Hermès aurait volé les troupeaux d'Admet et aurait sacrifié deux des animaux pour en faire une offrande aux 12 dieux ; ensuite, il aurait inventé la lyre et la flûte ; adulte, il aurait sauvé Arès et Zeus. A double reprise, il serait venu en aide à Odysée. Un rapprochement du roman de Nothomb est retrouvable aussi dans l'épisode où Hermès accompagne les trois déesses Héra, Aphrodite et Athènes rivalisant en beauté. Suite à cet événement, Hermès serait également impliqué dans le commencement de la guerre de Troie. Il serait chargé d'accompagner les âmes des morts jusqu'à l'Enfer, ce qui lui avait valu un autre nom, Psychopompe (« l'accompagnateur des âmes ») (Grimal 2003: 355-357).

d'Abel et Caïn dans le roman *Antéchrista*. À part celui d'Orphée et d'Eurydice, Tara Collington repère le mythe du Minotaure dans *Attentat* (Collington 2006: 151). Y. Helm commente l'action inversée dans *Hygiène de l'assassin* par rapport au modèle mythique: « Prétextat pousse donc son Eurydice dans l'au-delà au lieu de l'en sortir », et fait observer que le « mythe littéraire d'Ophélie (nommée en toutes lettres dans le roman, p. 173) recoupe ici celui d'Eurydice qui, nymphe, rejoint, ainsi, son élément aquatique. » L'eau où glisse le corps de Léopoldine étranglée fait alors ressortir sa valeur d'« élément à la puissance ambivalente de rédemption et d'extinction » (Helm 1997: 155). L'image de Léopoldine se baignant dans le lac dans le même roman renvoie à celle de l'ondine romantique qui, comme le note Pierre Brunel, est une « figure centrale d'une mythologie romantique du lac. » (Brunel 1992: 105). En analysant *Attentat*, Isabelle Constant interprète l'apparition de Quasimodo (Epiphane) chez les Japonais au vingtième siècle dans sa dimension parodique. En même temps, elle constate l'emprise que le roman acquiert soudain sur la planète, au sein de laquelle « les mythes se trouvent véhiculés d'un bout à l'autre de la terre », tandis que « le texte subit une mondialisation » et se met à dialoguer avec le monde (Constant 2003: 939).

C'est intéressant de considérer aussi qu'une même figure mythologique se trouve investie de visions différentes. Ainsi va pour Narcisse. Si, dans *Mercury*, sa figure apparaît de manière valorisante:

„– Narcisse ! lui lançait Françoise en souriant. – C'est exact, répondait-elle. Je suis en train de devenir une fleur“ (Nothomb 1998: 204);

dans *Antéchrista* ce même mythe renvoie, comme de tradition, à l'amour de soi vicieux:

„Comment en douter, ma chère Christa, puisque tu étais ta propre favorite ? [...] C'était, à la lettre, ce qui s'appelle se lancer des fleurs. N'était-ce pas l'une d'entre elles, le narcissus, que l'on retrouve dans le mot désignant l'amour de soi ?“ (Nothomb 2003: 120-121)

Certains personnages sont tirés de leurs mythes et comme rendus responsables de leurs actions, ou font eux-mêmes des interprétations perverses des modèles mythiques. Ainsi, Omer Loncours de *Mercury* se

donne-t-il, en vrai auteur de légende⁵, le beau rôle dans ce qui n'est, en réalité, qu'un gigantesque crime:

„J'ai recréé pour moi seul le jardin d'Eden: cela m'a demandé beaucoup d'argent [...]. Il fallait bien ça, en notre siècle qui s'annonce liberticide, pour abriter mes inadmissibles désirs, pour cacher mon Eve éternelle, pour la mettre à l'abri des mille serpents qui l'auraient détournée de moi. Cessez donc de me juger selon les ukases de la morale et mesurez mon mérite à l'aune de Prométhée“ (Nothomb 1998: 210)

Il importe de noter aussi la mauvaise fois démesurée dans ses paroles: c'est lui, le geôlier répugnant, qui parle de siècle « liberticide », c'est lui, le menteur, qui craint les « mille serpents » et qui s'attribue le rôle de Prométhée, tout en incarnant son absolue opposition.

Y. Helm appelle A. Nothomb « mythographe » (Helm 1997: 152). Dans *Hygiène de l'assassin*, le mythe d'Orphée se trouve inversé, Eurydice (Prétextat) étant tueur en même temps que sauveur. Y. Helm parle d'« une révision totale du mythe d'Orphée » (Helm 1997: 152) et de la recréation du mythe d'Eurydice. Nothomb aspire à ressusciter Eurydice dans le personnage de Nina, pour se venger d'Orphée et obtenir réparation. A cette lecture, Amanieux ajoute que le mythe d'Orphée croise celui de la Genèse et transforme le serpent qui tue Eurydice « en un langage porteur de mort », le mot lui-même devenant « pire que la morsure » (Amanieux 2005: 145-156). Y. Helm clôt son article sur l'orphisme dans l'œuvre d'A. Nothomb par la considération que l'auteure « ouvre [...] la voie à une réactualisation du mythe, à des renversements constants, à une déconstruction du paradigme traditionnel et patriarcal » (Helm 1997: 161). Andrea Oberhuber résume l'utilisation que fait A. Nothomb du matériau mythique⁶ à la lumière des observations de Dominique Viart (Viart & Vercier & Evrard 2005: 102-105) concernant le mythe en tant que modèle ultime de la nouvelle fiction, ambitieuse d'obéir à des ressorts plus obscurs et plus essentiels que l'anecdote et la simple psychologie. Reynal Sorel introduit son étude sur l'orphisme en rappelant que l'acceptation moderne du mythe pré-suppose qu'il soit « vérifiable » et non pas « vraisemblable », apparenté à

⁵ Ce n'est pas un hasard qu'il se prénomme Omer. Le choix des prénoms chez A. Nothomb serait un sujet aussi gratifiant qu'inépuisable de recherche, comme nous le montre l'analyse d'Y. Helm (Helm 1997: 156-157).

⁶ « [A. Nothomb] reprend les grands mythes et leurs figures symboliques, puis les re-contextualise et les parodie ; elle transpose à l'époque contemporaine le récit fondateur de la civilisation judéo-chrétienne, la Genèse, ensuite la féminise et la place dans un contexte interculturel » (Oberhuber 2004: 116).

une « parole contraignante » dont l'impact sur les comportements quotidiens serait effectif (Sorel 1995: 18). Yolande Helm observe que le projet d'A. Nothomb « est avant tout une entreprise de désacralisation de l'écriture, de la lecture et des mythes » (Helm 1996: 120). Andrea Oberhuber repère dans *Mercure* et *Métaphysique des tubes* une réécriture, focalisée « à la fois sur les mythes fondateurs de la 'féminité' et sur le grand récit des origines » (Oberhuber 2004: 114). Or, la romancière adopte aussi une position en désaccord avec « les préjugés judéo-chrétiens » en parlant de l'écriture féminine doloriste des années 70 – 80, dont elle s'écarte et qui pourrait bien être, selon elle, tributaire des préjugés en question, « à savoir la femme est un être qui souffre » (Bainbrigge & den Toonder 2002: 200).

Ainsi, en juxtaposant l'essence de mythification conçu dans la foulée de la réflexion de R. Barthes (v. plus haut), et la relecture explicite des mythes dans les romans, il apparaît que le sérieux de la première l'emporte sur la seconde – tout aussi importante; car la réinterprétation des mythes existants – un travail riche en assonances et haut en couleurs - est nécessaire pour préparer le terrain à un nouveau message: silencieux, couleur de neige. Autrement dit, chez A. Nothomb, la démythification travaille au profit de la mythification, elle-même outil de la communication du *vrai*.

La démythification à laquelle procède A. Nothomb s'étend au-delà de la mythologie. Ainsi, la voyons-nous désacraliser les mythes au deuxième sens du terme⁷: les mythes comme celui, psychologique, du complexe d'Œdipe ou celui de l'innocence enfantine, celui des stéréotypes moraux consacrés par les contes, ou celui d'un type social contemporain.

Tuer le père défait le mythe du complexe d'Œdipe par le biais de la simulation. Joe, dont le père est inconnu au point de passer pour inexistant, subit deux situations œdipiennes successives, toutes les deux démenties dans un certain aspect essentiel. La première est celle avec sa propre mère et son amant. Joe se brouille avec l'amant (suite à quoi il est chassé de la maison); or, ce n'est pas lui, mais l'amant qui se montre jaloux et hargneux, incommodé surtout par le fait qu'il ne comprend pas Joe et ses occupations qu'il méprise et dont il se méfie. Le détail dégradant par rapport au mythe est le fait que loin d'être attiré par (ou jaloux de) sa mère, Joe est dégoûté d'elle (« Garde-la. Si tu savais ce que je pense d'elle. » (Nothomb 2011: 14)). Sa deuxième situation œdipienne est de loin plus authentique: il est, pour ainsi dire, adopté par Norman et Christina: un couple parfait et

⁷ Mythe: 1. Récit fabuleux, transmis par la tradition, qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine (syn. fable, légende, mythologie).[...] 2. fig. Pure construction de l'esprit (syn. idée) [...], fam. Affabulation (syn. invention). [...]. (Petit Robert 2010)

libre, dont il admire l'homme et lui obéit en fidèle disciple, en même temps que naît en lui un désir obsessionnel pour la femme (Christina). Au bout de deux années d'apprentissage et de perfectionnement dans le métier qu'il apprend de Norman, doublés d'une attente pénible d'atteindre un âge assez mûr pour posséder pleinement Christina, il réussit un double coup: il couche avec elle, en se servant d'une triche qu'on peut interpréter comme un meurtre symbolique de Norman: Joe ment d'avoir avalé sa dose de LSD et profite de l'état second de Christina qui, elle, se trouvait réellement droguée. Ce mensonge est le geste meurtrier à l'encontre des principes que Norman, en vrai père, voulait transmettre à son disciple-fils. Quelque exacte qu'elle puisse paraître, cette réécriture du mythe d'Œdipe se trouve, elle aussi, modificatrice: d'abord, d'une manière très fine, à travers un court dialogue entre Christina et Norman au sujet de Joe :

„– Tu as peur de lui.

– Non. J'ai peur pour lui.

– Alors, il est ton fils.“ (Nothomb 2011: 38)

et par la suite, à travers l'évolution des relations: Joe échappe à la condition de criminel – dans le cadre du sujet romanesque, ainsi que dans celui de la relecture mythique. C'est Norman qui se met à le suivre, désespérément avide de son amour et de sa reconnaissance. Tandis que le rôle du vrai père, celui que Joe non seulement ne tue point, mais à qui il se soumet et qui régit sa destinée, ainsi que celle de Norman, à son propre profit, est joué par un mystérieux tiers de nationalité belge.

Un autre mythe défait est celui de l'enfance. A cet égard se produit, d'ailleurs, un processus double, à la fois de mythification et de démythification: comme on a pu voir dans le Premier chapitre, l'enfance est érigée en principe et bâtie en mythe, tandis que le « mythe » le plus répandu concernant l'enfance, à savoir celui de l'innocence, est totalement déconstruit. Le mythe de l'innocence enfantine se retrouve réécrit au point d'être totalement nié. L'enfant est tout sauf innocent: dès *Hygiène de l'assassin*, il est une créature divine dédoublée, dont l'enfance, quoique précédant l'acte criminel, constitue sa longue préméditation – et justification à la fois – en quoi elle est l'anti-innocence même: l'enfance est la Connaissance (de cause). L'enfant est Dieu autosuffisant avant d'être créateur dans *Métaphysique des tubes*; il est guerrier et maître de ses actes dans *Le Sabotage amoureux*, connaisseur en amour dans *Biographie de la faim*, enfant est aussi la fille farouchement intacte dans sa pureté et toutefois parricide de *Journal d'Hirondelle*, tandis que dans *Antéchrista* l'innocence de Blanche,

toujours lourde de *savoir*, est doublée du personnage maléfique de Christa dont elle tient sa valeur d'antithèse.

Les contes se retrouvent également à message ou à interprétation modifié: *Barbe bleue* réécrit le conte classique en réhabilitant l'image du noble solitaire: d'un monstre vengeur et sanguinaire, A. Nothomb fait un aristocrate solitaire et croyant. De son côté, *Attentat* (donné en exemple ici dans un seul aspect de sa riche dimension intertextuelle) réinterprète le conte *La Belle et la Bête* d'une manière monstrueuse: au lieu de se transformer en beau prince, le monstre tue la belle faute de se faire aimer d'elle. En étudiant le roman *Mercur*e en tant que réécriture de contes classiques, A. Oberhuber observe que la réécriture double permet à A. Nothomb de « déplacer un certain nombre d'idées reçues transmises par les contes de fées et les récits mythologiques » (Oberhuber 2004: 119). Nora Cotille-Foley voit un mythe détruit – celui de l'image de l'écrivain – dans la présentation du personnage de Prétextat Tach, et notamment dans son aveu de n'avoir qu'écrit, fumé, mangé et dormi au cours des trente-six dernières années – aveu que Cotille-Foley trouve offert « selon le mode de la caricature » (Cotille-Foley 2003: 48). Selon cette même chercheuse, l'image de la femme est également démythifiée moyennant « la grille circonstancielle du temps et de l'espace » que Nina impose à « la logorrhée idéalisante de Tach » (Cotille-Foley 2003: 53). Elle affirme que « Prétextat cherche à convaincre Nina de la beauté lyrique de la femme objet, tandis que Nina cherche à défaire cette image pour laisser se profiler l'espace d'un instant la victimisation à l'œuvre derrière le lyrisme » (Cotille-Foley 2003: 53).

Selon Michel Zérafra, « [l]a pensée mythique implique l'idée d'éternel retour », tandis que « [l]e vaste logos structural du mythe se compose de maints discours narratifs événementiels ». La raison d'être du roman serait, selon lui, la création de liens « vivables » entre le mythe et l'histoire concrète, tandis que la destinée du romanesque aurait pour objet l'établissement de rapports entre cette histoire et les idéaux qu'il faut bien appeler mythes (Zérafra 1971: 94-104). En ces termes, la littérature d'Amélie Nothomb, ainsi que la littérature lue à la Amélie Nothomb, serait une porte vers le sacré dans la mesure où son existence perpétuant l'écriture et vice versa, il se produit entre la réalité et l'écrit une sorte d'interpénétration au profit de la vie et qui se fait sacré.

„Traître était cet air vif – que se passait-il, pendant les nuits, pour que l'air soit toujours neuf le matin ? Quelle était cette rédemption perpétuelle ? Et pourquoi ceux qui le respiraient n'étaient-ils pas rachetés ?“ (Nothomb 2005: 171).

Le « mensonge merveilleux » qui rend tout roman nothombien universel, qui transcende le souvenir et le fait accéder « au statut de symbole » (Amanieux 2002: 54), doublé du dépassement de la métaphore au profit de l'intensité des mots, serait l'écriture contenant le *vrai* au-delà de toute vérité.

L'extrait précédemment cité de *Le Sabotage amoureux*, se terminant par la phrase « [...] puisque se tromper est toujours une question d'époque » (Nothomb 1993: 119)⁸, peut être lu comme une traduction poétique possible du principe, paradoxal lui aussi, repéré par Edgar Morin dans son étude *La vérité de la vérité*: à propos de tout notre savoir, y compris notre encyclopédie, notre classification des sciences, il postule, en citant Grinevald⁹, une connivence avec un état de société. Ainsi, écrit-il qu'« une culture ouvre et ferme les potentialités bio-anthropologiques de connaissance. Elle les ouvre et les actualise en fournissant à l'esprit humain son savoir accumulé, son langage, ses paradigmes, sa logique, ses schèmes, ses méthodes d'apprentissage, d'investigation, de vérification, etc., mais en même temps elle les ferme avec ses normes, règles, prohibitions, tabous, son ethnocentrisme, son auto-sacralisation, son ignorance de son ignorance. Ici encore, ce qui permet la connaissance est ce qui limite et fait obstacle à la connaissance. » Cette connaissance, selon lui, s'architecturerait en vision du monde et substantialiserait la réalité, dissociant le réel et l'irréel, concrétisant la vérité, l'erreur et le mensonge. Morin fournit l'exemple de la théorie physique de l'atome, « élaboré dans un but de connaissance purement désintéressé »,

⁸ Voici l'extrait: « L'erreur, c'est comme l'alcool: on est très vite conscient d'être allé trop loin, mais plutôt que d'avoir la sagesse de s'arrêter pour limiter les dégâts, une sorte de rage dont l'origine est étrangère à l'ivresse oblige à continuer. Cette fureur, si bizarre que cela puisse paraître, pourrait s'appeler orgueil: orgueil de clamer que, envers et contre tout, on avait raison de boire et raison de se tromper. Persister dans l'erreur ou dans l'alcool prend alors une valeur d'argument, de défi à la logique: si je m'obstine, c'est donc que j'ai raison, quoi que l'on puisse penser. Et je m'obstinerai jusqu'à ce que les éléments me donnent raison – je deviendrai alcoolique, j'achèterai la carte du parti de mon erreur, en attendant que je roule sous la table ou que l'on se fiche de moi, avec le vague espoir agressif d'être la risée du monde entier, persuadée que dans dix ans, dans dix siècles, le temps, l'Histoire ou la Légende finiront par me donner raison, ce qui n'aura d'ailleurs plus aucun sens, puisque le temps cautionne tout, puisque chaque erreur et chaque vice aura son âge d'or, puisque se tromper est toujours une question d'époque. » (SA, p. 119)

⁹ Grinevald. J. Science et développement. Esquisse d'une approche socio-épistémique. La pluralité des mondes. Genève, 1975, p. 37, cité par: Morin 1989: 101.

qui pourtant a abouti à Hiroshima et Nagasaki. Sa conclusion porte sur l'accomplissement du « pouvoir de vie et de mort » qui existe en germe dans le principe de la connaissance. La lecture légendaire de ce principe réaffirmant la dualité et profondément ressenti par Amélie Nothomb, serait, selon Morin, encore l'histoire de la Genèse « qui fait commencer la tragique aventure de l'humanité au moment où Eve et Adam veulent connaître pour connaître » (Morin 1989: 103-107).

Si nous nous sommes aventurée dans une piste de réflexion apparentant l'écriture nothombienne aux mythes, c'est, plus encore que la présence abondante de figures mythologiques dans ses romans - et quelque prétentieux que cela puisse paraître - sa capacité de « dire l'inconcevable », correspondant à la manière générale dont V. Léonard-Roques définit le mythe (Léonard-Roques 2008: 15) qui a motivé ce choix.

LITTÉRATURE

- Amanieux 2002:** Amanieux. L. Lecture analytique de l'incipit du *Sabotage amoureux*. // *L'École des lettres* No 11, 15 Mars 2002, 39-54.
- Amanieux 2003:** Amanieux. L. The Myth of Dionysus in Amélie Nothomb's Work. // *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*. Ed. Susan Bainbrigge, Jeanette den Toonder. NY: Peter Lang, 2003, 135-141.
- Amanieux 2005:** Amanieux. L. *L'Eternelle affamée*. Paris: Albin Michel, 2005.
- Barthes 1957:** Barthes. R. *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil, 1957.
- Bainbrigge & den Toonder 2003:** Bainbrigge. S. & den Toonder. J. Interview avec Amélie Nothomb. // *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*. NY: Peter Lang, 2003, 178-207.
- Brunel 1992:** Brunel. P. *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.
- Collington 2006:** Collington. T. Hugo à la rencontre de Rabelais: l'esprit carnavalesque dans *Attentat* d'Amélie Nothomb. // *Études françaises*, No 42.2, 2006, 149-166.
- Constant 2003:** Constant. I. Construction hypertextuelle: *Attentat* d'Amélie Nothomb. // *French Review*, No 76.5, Avril 2003, 933-940.
- Cotille-Foley 2003:** Cotille-Foley. N. Abomination et sacralisation dans *Hygiène de l'assassin* d'Amélie Nothomb. // *Chimères: A Journal of French Literature*, No 27, Spring 2003, 47-57.
- Grimal 2003:** Гримал. П. *Речник на гръцката и римската митология*. Рива, 2003.
- Helm 1996:** Helm. Y. Amélie Nothomb: „l'enfant terrible“ des lettres belges de langue française. // *Études Francophones*, No 11, 1996, 113-120.
- Helm 1997:** Helm. Y. Amélie Nothomb: Une écriture alimentée à la source de l'orphisme. // *Religiologiques*, No 15, Spring 1997, 151-63.

Le Nouveau Petit Robert 2010.

Léonard-Roques 2008: Léonard-Roques. V. (ed.). *Figures mythiques: fabrique et métamorphoses*. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal. Coll. « Littératures », 2008. <http://books.google.fr/books?id=oiU1ucnuUjIC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.

Morin 1989: Morin. E. *La vérité de la vérité*. De Diéguez. Manuel (dir.). *Le Cerveau*. Grenoble: Editions Jérôme Million, 1989, 93-107.

Nothomb 1993: Nothomb. A. *Le Sabotage amoureux*. Paris: Albin Michel, 1993.

Nothomb 1997: Nothomb. A. *Attentat*. Paris: Albin Michel, 1997.

Nothomb 1998: Nothomb. A. *Mercur*. Paris: Albin Michel, 1998.

Nothomb 2000: Nothomb. A. *Métaphysique des tubes*. Paris: Albin Michel, 2000.

Nothomb 2003: Nothomb. A. *Antéchrista*. Paris: Albin Michel, 2003.

Nothomb 2004: Nothomb. A. *Biographie de la faim*. Paris: Albin Michel, 2004.

Nothomb 2005: Nothomb. A. *Acide sulfurique*. Paris: Albin Michel, 2005.

Nothomb 2007: Nothomb. A. *Ni d'Eve, ni d'Adam*. Paris: Albin Michel, 2007.

Nothomb 2010: Nothomb. A. *Une Forme de vie*. Albin Michel, 2010.

Nothomb 2011: Nothomb. A. *Tuer le père*. Paris: Albin Michel, 2011.

Nothomb 2012: Nothomb. A. *Barbe bleue*. Paris: Albin Michel, 2012.

Oberhuber 2004: Oberhuber. A. Réécrire à l'ère du soupçon insidieux: Amélie Nothomb et le récit postmoderne. // *Études françaises* No 40.1, 2004, 111-128.

Sorel 1995: Sorel. R. *Orphée et l'orphisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

Viart & Vercier & Evrard 2005: Viart. D. & Vercier. B. & Evrard. F. (coll). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Bordas: Paris, 2008. Première édition: 2005.

Wierzbowska 2008: Wierzbowska M. E. Les relations familiales dans le roman d'Amélie Nothomb *Antéchrista*. // *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX et XXI siècles. La figure de la mère*. Ed. Murielle Lucie Clément & Sabine Van Wesemael. Paris: L'Harmattan, 2008, 235-244.

Zéraffa 1971: Zéraffa. M. *Roman et société*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

LECTURE DE LA MARGINALITÉ DANS LA PIÈCE
ÊTRE LÀ DE SYLVIANE DUPUIS

Maya Timénova-Koen
Université de Plovdiv „Païssy Hilendarski“

THE MEANINGS OF MARGINALITY IN THE THEATRE
PLAY *ÊTRE LÀ* BY SYLVIANE DUPUIS

Maya Timenova-Koen
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

In this work I propose to analyze some meanings of Marginality in the theatre play *Être là* by Sylviane Dupuis, in particular the Marginality of the main hero who decides to leave his job and stay out in the street. In my research I use the concept of *the marginal man* and the Marginality of Park, Stonequist and Denys Cuhe.

Key words: Marginality, marginal man, identity, love, revolt, liberty, cultural hybridization, contemplation

Nous nous proposons ici d'analyser les différentes interprétations de la marginalité. Notre travail s'appuie sur le terme de « marginalité » en tant que « position marginale par rapport à une norme sociale¹ ». Le personnage principal de la pièce de Sylviane Dupuis est un homme marginal qui a refusé de se soumettre à l'ordre social établi et a décidé de « sortir du jeu » en toute conscience. Il a quitté son poste avant d'être viré comme ses collègues. Pourtant, s'il a arrêté de jouer, il n'a pas réussi à partir. Il est resté là, dans la rue, sur un banc anonyme, qui appartient à tout le monde et à personne. Il est à la fois sur la marge de la société et à côté d'autrui. Ce n'est pas un acte de révolte mais sa marginalité comporte des significations multiples et incite les autres à s'interroger et/ou à se révolter. **La lecture²** de son comportement d'homme marginal par les représentants des différentes couches sociales, est profondément subjective. L'autointerprétation de la marginalité fait

¹ Nous empruntons cette définition au Dictionnaire *Larousse*, 1993.

² C'est nous qui soulignons ici, comme dans tout le texte.

aussi l'objet de nos recherches. Sur un premier plan, elle est envisagée à travers la rencontre de LUI avec ses contemporains. En deuxième lieu, elle est focalisée par son dialogue intérieur avec les auteurs des livres qui narrent l'expérience de la rêverie-contemplation (*Les Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau), ainsi que l'expérience zen, chez le poète japonais Santoka.

En l'occurrence, la marginalité est reprise sous deux de ses aspects: psychologique et social. Dans cet ordre d'idées, nous nous référons à l'approche psychologique de Stonequist qui met l'accent sur « l'état de crise que vit l'homme marginal » (Cuche 2012: 6). Chez Stonequist, le concept de l'homme marginal s'étend à tout individu qui „s'est trouvé initié à plusieurs traditions historiques, linguistiques, politiques, religieuses, ou à plusieurs codes moraux“ (Cuche 2012: 7).

En conclusion, nous évoquons le caractère créatif de la marginalité psychologique et sociale dans la mesure où elle s'avère l'expression de la liberté intérieure de l'individu qui lui permet d'échapper aux contraintes sociales et de provoquer des questionnements existentiels.

Sylviane Dupuis est poète, essayiste et dramaturge suisse romande qui scrute le monde dans un effort de réunir les points qui dessinent le tableau de l'âme humaine. Sa lucidité lui permet de voir le chemin qui mène aux événements futurs. Les personnages de sa pièce *Être là* n'ont pas de noms propres. Ils s'avèrent représentants d'un mode de concevoir le monde et/ou la vie en société. La dramaturge réunit « par l'anonymat » tous les personnages marginaux de cette œuvre³. Le personnage principal, un homme – LUI – essaie d'exister hors du jeu de la société. Il quitte son travail en toute dignité et estime de soi, comme pressentant le chômage de milliers d'hommes, dicté par les conditions économiques. Les personnages de la pièce sont des personnages « types », des « figures à remplir » dans « n'importe quel contexte » (ibidem). Cette typologie des personnages génère l'objectivité des jugements de l'écrivaine sur leur condition. Le banc où se trouve LUI est un endroit neutre qui assure sa rencontre avec les autres. Le choix de LUI de rester sur ce banc, ou ce point neutre, est déjà un appel inconscient à la discussion et à la compréhension. Sa marginalité psychologique et sociale est provocatrice et par conséquent, créatrice.

³ Lettre électronique de Sylviane Dupuis, le 26 Décembre 2013.

I. L'homme marginal et la jeune génération.

1. La jeune fille ou ELLE, et l'interprétation de la marginalité.

Si LUI est sorti du jeu, ELLE, la jeune fille aux rollers, n'y a jamais participé. ELLE a le choix de rester sur la marge de la société ou de s'y engouffrer. Probablement, c'est la raison pour laquelle, ELLE accepte l'attitude de LUI et cherche à le comprendre. Dans l'instance de leur rencontre, ELLE est aussi une marginale psychologique. Pourtant, pour LUI, la révolution a été d'arrêter de jouer le jeu, pour ELLE c'est de trouver l'amour ou quelqu'un qui lui fasse confiance ou qu'on « veuille » d'elle (Dupuis 2001: 16).

Il est à souligner que la marginalité psychologique est liée à la solitude. Dans ce contexte, Sylviane Dupuis évoque Pascal:

« ELLE: « Le plus grand Malheur de l'homme... »

LUI: « c'est de se retrouver seul enfermé dans une chambre », Blaise Pascal » (Dupuis 2001: 17).

Selon les propos de l'écrivaine, elle-même, c'est un jugement sur le « divertissement », nécessaire car les hommes ne supportent pas de « rester seuls dans une chambre » (ibidem) Cette citation est reprise par les deux personnages ce qui diminue la distance entre leurs générations sur le plan psychologique.

Le professeur qui a initié la jeune fille à lire Pascal pourrait être le professeur de l'autre, du lecteur ou de l'auteure de la pièce...ELLE se trouve au bord de la rivièrre de la vie. Pourtant, elle est lucide sur la peur du « vide » en soi-même dont parle Pascal. C'est cette peur qui incite les hommes à agir, selon ELLE (ibidem: 17). Mais LUI, n'est-il pas « un peu fou » aussi? (Dupuis 2001: 17) Folie et marginalité se côtoient dans le questionnement de la jeune fille. En tout état de cause, les marginaux psychologiques portent une certaine folie en eux, bien entendu hors du domaine de la pathologie. Rappelons-nous, dans cet ordre d'idées, l'attitude de ce grand marginal qu'a été Jean-Jacques Rousseau.

Sur le plan du paradigme marginalité/solitude, c'est la problématique de la foi qui est évoquée par l'auteure de la pièce, toujours au niveau du personnage de la jeune fille. LUI affirme ne pas croire en Dieu, comme s'il voudrait se persuader de son autonomie. LUI voudrait entendre sa voix intérieure dans le silence (Dupuis 2001: 19). Il n'a pas besoin à être accompagné ou à parler pour scruter son for intérieur. Il aspire à se connaître et à

se comprendre dans la solitude de sa marginalité. D'ailleurs, l'impuissance des mots est mise en relief par l'écrivaine:

« LUI (sentencieux) – Parler ne sert qu'à masquer l'échec de parler » (Dupuis 2001: 13)

LUI voudrait atteindre le silence. Or, « ce silence c'est sous les voix » que la jeune fille entend en se taisant. Et, s'il est encore là, s'il existe, c'est parce qu'il n'a pas abouti au silence:

« LUI. – Quand c'est vraiment du silence, c'est que tu as atteint le centre » (Dupuis 2001: 28-29)

Il a choisi de sortir du jeu, mais il existe. En réalité, sa marginalité est pleine de douleur – « la douleur humaine » (Dupuis 2001: 31). Le cri, cynique et provoquant, qu'il adresse aux autres, révèle cette douleur:

LUI. – Eh bien, je vous emmerde! Je suis le dernier homme, vous entendez? LE DERNIER HOMME! (Dupuis 2001: 31-32)

La douleur de LUI c'est aussi celle de l'écrivaine, du lecteur ou de tout homme soucieux de la condition humaine.

Un autre paradigme s'impose dans le contexte de notre étude, notamment, marginalité /amour.

C'est la douleur accumulée et ensevelie qui empêche le personnage principal, LUI, d'aimer.

Il fait semblant ne pas avoir besoin d'ELLE en déclarant « brutalement » qu'il serait « loin » demain (Dupuis 2001: 18). Nous pourrions en déduire qu'il n'a pas besoin d'amour non plus, comme de Dieu. Pourtant, plus loin, nous apprenons qu'il a menti à la jeune fille qu'il avait l'intention de partir (Dupuis 2001: 29), comme elle a menti à lui qu'on l'attendait. (Dupuis 2001: 30) En réalité, tous les deux ont besoin d'aimer et d'être aimés, mais ils en ont peur. Par conséquent, vivre dans la marginalité n'exclut pas l'amour. Et, comme s'exprime Sylviane Dupuis, c'est la «relation (humaine) à l'autre», en effet, que chacun ici « (ré)apprend à l'autre». ⁴ Taire son amour, « s'être tu comme un imbécile », est autant « irrattrapable » qu'avoir parlé:

« Soudain, il s'empare d'elle avec emportement, l'étreignant et cherchant à l'embrasser.

ELLE. Je croyais que t'avais besoin de personne...

LUI (retenant son visage dans ses mains, très tendrement).

Je mentais. » (Dupuis 2001: 70)

L'écrivaine cherche l'équilibre entre le silence et la parole, entre l'indicible et les mots.

⁴ Lettre électronique de Sylviane Dupuis, le 26 Décembre 2013.

Cet aveu brusque, cette spontanéité du personnage, trahit sa profonde nécessité d'amour, dissimulée derrière l'indifférence feinte. Sur un deuxième plan, elle révèle la sensibilité de l'homme marginal. Probablement, il s'est privé de l'attachement amoureux pour sauvegarder sa liberté intérieure et sortir du jeu. Or, cette privation est contre nature, ce qui mène inévitablement aux jugements sur le zen, au lâcher-prise et finalement, à l'aveu de son amour. Par conséquent, une conclusion générale vient s'imposer: c'est le train de vie de notre société qui est contre nature et mène à la marginalité psychologique et sociale.

2. Le JEUNE HOMME, étudiant en sociologie, et l'interprétation de la marginalité.

Le Tableau 2 de la pièce, qui fait l'objet de nos études, et qui est intitulé « liberté », comporte le paradigme marginalité/liberté.

C'est le JEUNE HOMME du bureau des statistiques - un poste banal, qui remarque le détachement de LUI du monde:

« JEUNE HOMME. – [...] comme si vous étiez absolument seul et que le reste du monde ne vous concernait pas. C'est...cette liberté qui m'impressionne » (Dupuis 2001: 21).

Donc, ce détachement intérieur ou cette marginalité psychologique, inclut la liberté dans la solitude. Cette liberté n'est pas donnée. Elle demande «un travail intérieur» comme s'exprime LUI. Par conséquent, elle est préméditée. Le « préalable nécessaire » à la liberté consiste à « se retirer de tout » (Dupuis 2001: 23), tandis que « l'essentiel », c'est l'usage de la liberté acquise (Dupuis 2001: 23).

Au niveau du personnage du JEUNE HOMME, la lecture de la marginalité est explicite:

« JEUNE HOMME. – [...]Je travaille à une thèse en sociologie... sur différentes formes de marginalité qui pourraient fournir des pistes pour le XXI-me siècle... ouvrir de nouvelles perspectives [...]. Et donc je cherche justement des gens comme vous [...] qui essayent d'inventer autre chose, en dehors des modèles ou des idéologies... [...] Vous devez savoir que votre action est POLITIQUE [...] Que ce sont des tentatives comme la vôtre qui feront bouger quelque chose...Parce que vous pensez être seul - mais c'est une illusion [...] » (Dupuis 2001: 24-25).

À travers les paroles du JEUNE HOMME, Sylviane Dupuis met en relief le caractère créatif de la marginalité psychologique et sociale, dictée

par la liberté intérieure, mais aussi, toujours selon les propos de l'écrivaine, la « récupération qui peut être faite de la marginalité par un discours sociologique et politique ».⁵

Dans cet ordre d'idées, au Tableau 5, intitulé « sorti du jeu », l'écrivaine n'omet pas d'ironiser « la fiction sociale »:

« LUI. – (...) Tiens bien ton rôle, ne te fais surtout pas remarquer, souris et on ne te demandera rien » (Dupuis 2001: 36).

À l'opposé de l'interprétation du JEUNE HOMME, LUI est pessimiste quant à l'impact de son acte de marginalité, c'est-à-dire du fait qu'il a réussi à sortir du jeu. Il est bien conscient de la douleur et en même temps, de l'esprit de soumission de la plupart des gens, de leur incapacité de s'affranchir des contraintes sociales:

« LUI. – Les gens sont pleins de larmes. Mais ça ne se voit pas » (Dupuis 2001: 37).

LUI, il a eu le courage de sortir du jeu, probablement pour ne plus cacher ses larmes.

À la limite, le JEUNE HOMME, étudiant en sociologie, devient le leader du « mouvement cybernétique », de la « cyber-révolution », incitant les employés « dans plusieurs pays » à « sortir du jeu » (Dupuis 2001: 72-73).

D'ailleurs, c'est la voix « off » de l'épilogue de la pièce qui communique au lecteur l'éclatement du mouvement cybernétique. Cette voix « off » implique le public aux événements et le rapproche du réel, ce qui est l'intention de l'écrivaine même (Dupuis 2001: 72). C'est une preuve de plus que les artistes voient la réalité à venir par intuition, et dans l'instant de l'accumulation des conditions qui la préparent. Et, pour reprendre la métaphore de Sylviane Dupuis, **ils voient la racine de l'arbre qui fait s'écrouler le mur** (Dupuis 2001: 16).

II. Autointerprétation de la marginalité.

En deuxième lieu, nous voudrions attirer l'attention sur l'autointerprétation de la marginalité dans la pièce. Assis sur son banc, « une pile de livres » à côté de lui, LUI évoque les pensées des grands marginaux comme Jean-Jacques Rousseau et Santoka. Au niveau du moi du personnage, ce dialogue-métissage avec l'autre dévoile la quête de la vérité sur les raisons profondes de la marginalité. D'autre part, il propose

⁵ Lettre électronique de Sylviane Dupuis, le 26 Décembre 2013.

une solution pour endurer le fardeau de la vie ou, autrement dit, l'effort de vivre. Selon Rousseau, cette solution réside de retrouver dans la paix de l'isolement et la contemplation, le plaisir de l'existence:

LUI. – « Le sentiment de l'existence dépouillé de toute autre affection est par lui-même un sentiment précieux de contentement et de paix qui suffirait seul pour rendre cette existence chère et douce à qui saurait écarter de soi toutes les impressions sensuelles et terrestres qui viennent sans cesse nous en distraire et en troubler ici-bas la douceur » (Rousseau 1995: 87).

Indubitablement, cet état d'âme au cours de la rêverie ou de la contemplation, exclut le corps. Par conséquent, il est simplement souhaitable ou bien éphémère, et Rousseau n'en est pas dupe. Pourtant, cela n'empêche pas qu'il soit « beau », comme le définit LUI (Dupuis 2001: 47).

Une deuxième fois, l'état psychologique de LUI, de ce personnage marginal, est interprété par lui-même à travers l'expérience zen, c'est-à-dire toujours par celle de la contemplation:

« LUI – « Le zen est cette expérience éminemment libératrice au cours de laquelle on s'aperçoit que, fondamentalement, il n'y a rien... » [...] « Il ne reste plus alors qu'à lâcher prise et s'accorder au cours des choses. » [...] « Ordonné moine à quarante deux ans, le poète japonais Santoka écrit: Dans ce lâcher-prise réside la paix de l'esprit » (Dupuis 2001: 53).

Sans doute, ce lâcher-prise dont parle Santoka, est impliqué dans la marginalité psychologique du personnage principal de la pièce *Être là*. En l'occurrence, sur un premier plan, l'intertextualité apporte à la peinture de son attitude marginale. En deuxième lieu, cette intertextualité s'avère un heureux métissage culturel entre le Japon et l'Europe. D'autre part, ce lâcher-prise nous renvoie obstinément à la philosophie de Montaigne, orientée vers le bonheur, à sa nonchalance qui nous incite à nous conformer au train naturel du monde.

III. L'interprétation de la marginalité par les *petites âmes*.

L'expression de *petites âmes* nous semble la plus pertinente pour qualifier les conformistes et /ou les lèche-pieds omniprésents.

Le photographe prend l'homme sur le banc public pour un SDF. Il ne pense qu'à sa publication prestigieuse sur LUI au Vogue. D'ailleurs, la « vérité » sur les SDF mêmes lui est indifférente (Dupuis 2001: 39-41).

Un autre représentant des *petites âmes*, c'est l'ancien collègue de LUI qui, bizarrement, ne l'aperçoit qu'après le virement des « quatre mille » employés de leur entreprise :

« ANCIEN COLLÈGUE (l'apercevant). – [...] Ben, tu me reconnais pas? Martin, dit Tintin! [...] Quand tu es parti, personne n'a rien compris, on a cru que tu devenais fou [...] Tu racontais jamais rien de ta vie [...] Parti sans explications [...] l'employé modèle de la maison [...]. Mais maintenant y en a qui disent que [...] tu as senti venir les choses avant les autres. Les quatre mille qu'on a virés, ça a vraiment fait l'effet d'une bombe... Alors la solidarité, la grève, tout ça, on y a bien pensé, mais... » (Dupuis 2001: 50).

L'ancien collègue qui fait partie des *petites âmes* ou plus précisément des lèche-pieds, prône, bien entendu, le « chacun pour soi ». De surcroît, il a peur de l'avenir puisqu'il ne sait pas qui viendront au pouvoir, « qui seront les suivants » (Dupuis 2001: 51). Ce type de gens trouve toujours des excuses pour ne pas appuyer leurs prochains quand ces derniers ont osé s'opposer aux contraintes sociales. Ces lèche-pieds considèrent les gens hors du commun dangereux puisque ces derniers pourraient menacer le train bien établi de leur petite vie. En même temps, ils se laissent une porte ouverte: « ANCIEN COLLÈGUE Salut, hein, tu m'en veux pas » (Dupuis 2001: 51).

Nous pourrions en déduire que l'ANCIEN COLLÈGUE s'avère un représentant de la foule, de la populace. Ce personnage est amoral. En se joignant à ses pareils, malheureusement nombreux, il pourrait détruire les belles idées des personnalités fortes et nuire à la société, puisque la philosophie de sa vie est orientée uniquement vers sa propre satisfaction et sa sûreté au quotidien. Paradoxalement, dans la pièce, ce n'est que ce personnage qui n'est pas anonyme. Il porte un nom qui est ordinaire et un surnom qui le rend risible, ce qui souligne son insignifiance en tant qu'individu. Il est le seul qui n'a « rien » à voir avec la marginalité⁶.

IV. L'homme marginal et d'autres marginaux.

1. La marginalité de LUI et la SDF.

En l'occurrence, c'est une banale marginale sociale qui se heurte à la marginalité psychologique et sociale volontaire du personnage principal: « SDF (bougonnant). – Foutu bourgeois de merde [...] » (Dupuis 2001: 49)

Probablement, la SDF ne pourrait jamais comprendre la marginalité de LUI, générée par sa liberté intérieure.

⁶ Lettre électronique de Sylviane Dupuis, le 26 Décembre 2006.

2. La marginalité et la VIEILLE DAME. Vieillesse et mort.

Au tableau 10, intitulé « la vieille dame et la mort », la marginalité de LUI est interprétée en tant que la conséquence de quelque malheur capital. La VIEILLE DAME même a perdu une fille et la mort lui est devenue familière (Dupuis 2001: 57).

«VIEILLE DAME. – [...] Si vous êtes mort une fois vous ne pouvez plus mourir. [...] Alors... quand vous commencez à remonter de là ...vous n'avez plus peur de rien.» (Dupuis 2001: 57)

Selon Sylviane Dupuis, la VIEILLE DAME « a traversé la mort et en a tiré une immense force.» C'est elle qui « rend la vie à LUI, même si elle ignore ce qui l'a conduit à se retirer de tout, parce qu'elle « comprend ce qu'il éprouve, en dehors des mots. »⁷

La vieille dame retraitée est contrariée par le rythme frénétique de la vie. Une première fois, elle conçoit l'attitude de l'homme sur le banc comme celle de quelqu'un qui « a du temps » (Dupuis 2001: 56). Plus tard, ses jugements sur LUI évoluent en restant toujours littéralement subjectifs. Elle qualifie son comportement en tant que conséquence du sentiment de culpabilité, pareil au sien. Elle existe, elle reste dans la vie uniquement pour son petit-fils et à travers lui. Il remplace sa fille que la mort lui a prise (Dupuis 2001: 56, 58). Elle comprend l'état psychologique de l'homme sur le banc, mais n'arriverait jamais à assimiler les raisons de sa marginalité, puisqu'elle se survit. D'ailleurs, LUI ne lui en parle pas. À la limite, LA VIEILLE DAME est aussi une marginale dans la mesure où la vieillesse engendre la marginalité.

Conclusion

En somme, notre travail sur la pièce de Sylviane Dupuis, englobe les aspects et les significations de la marginalité aux yeux de la jeune génération, des SDF, des représentants de la foule et de la vieillesse. L'autointerprétation de ce phénomène est envisagée dans le contexte du dialogue du personnage principal avec les différents représentants de la société, ainsi qu'avec les livres. À la limite, il serait pertinent de formuler quelques jugements importants: 1) La marginalité psychologique et sociale n'est jamais passive en soi. 2) La marginalité psychologique et sociale est créatrice dans la mesure où elle est générée par la liberté intérieure de l'individu. 3) la lecture de cette même catégorie de marginalité par les *petites âmes* ou la foule, pourrait s'avérer néfaste. 4) L'homme marginal ou en

⁷ Lettre électronique de Sylviane Dupuis, le 26 Décembre 2013.

l'occurrence, celui qui est « sorti du jeu », est lucide sur son incapacité de changer le monde. Pourtant, sa marginalité assumée peut pousser les autres à penser et à agir ce qui la transforme en un geste politique.

LITTÉRATURE

Dupuis 2001: Dupuis, S. *Être là*. Genève: Éditions Zoé, 2001.

Cuche 2012: Cuche, D. « L'homme marginal », une tradition conceptuelle à revisiter pour repenser l'individu en diaspora. // *Revue européenne des migrations internationales* (en ligne), vol. 25-no 3/2009, mis en ligne le 01 décembre 2012. URL :<http://remi.revues.org/index_4982.html>: Association pour l'étude des migrations internationales. Consulté le 10 juillet 2013.

Rousseau 1995: Rousseau, J.-J. *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Paris: Hachette Livre, 1995.

Santoka 1995: Santoka, T. *Un puissant désir de vivre* (poèmes traduits du japonais par Cheng Wing Fun et Hervé Collet). Millemont: Éd. Moundarren, 1995.

**LA VOIX NARRATIVE AU FEMININ:
*ROSE, MELIE, ROSE DE MARIE REDONNET***

Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante
Université de Plovdiv „Païssy Hilendarski“

**THE VOICE OF THE NARRATOR, THE FEMININE WAY:
*ROSE, MÉLIE, ROSE BY MARIE REDONNET***

Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

In this paper we carry out an analysis of the narrative voice in the novel by Marie Redonnet *Rose, Mélie, Rose*. We tackle this issue from three perspectives: the non-identity of the character Melie, the symbolism of the text and the enunciative characteristics of the narrator Melie.

Key words: identity, non-identity, heredity, narrative voice, modality, memory, initiation

Marie Redonnet écrit depuis 1985 et certains critiques définissent ses récits comme « une sortie remarquée hors du formalisme du Nouveau Roman, un retour à une certaine narration romanesque “timide, hésitante” » (Picard 2010: 31).

Rose, Mélie, Rose (1987) est le troisième roman de Marie Redonnet, qui clôt le triptyque dont les deux autres volets sont *Splendid Hôtel* (1986) et *Forever Valley* (1987). C'est un court texte, que Colette Sarrey-Strack appelle « un métissage générique » car il est proche du conte (Sarrey-Strack 2002: 48).

Le roman présente le destin d'une jeune fille Mélie, qui est aussi narratrice, un personnage sans hérédité, qui fait ses premières expériences dans la vie et réalise son passage de l'enfance à la jeunesse.

Dans la présente communication nous allons essayer d'analyser le texte dans trois directions: la non-identité du personnage Mélie, avec son langage simple et naïf, le symbolisme du texte, et la narratrice Mélie avec ses particularités énonciatives.

En revanche de certains critiques français qui, actuellement lancent la thèse de la négation complète du narrateur dans la narration en « il » (Patron 2009), nous pensons que le concept de narrateur a sa raison d'exister, et nous avons choisi d'explorer les particularités de la voix narrative dans le roman de M. Redonnet, parce que nous trouvons son rôle important pour l'organisation du récit et pour la réception du texte narratif. D'une certaine façon le narrateur est l'intermédiaire entre le texte et le lecteur. Dans ce sens, son statut est un des choix essentiels de l'auteur car le type de narrateur détermine le fonctionnement énonciatif de la narration et les caractéristiques du texte – l'illusion d'authenticité, de sincérité, d'objectivité, etc.

La non-identité et son expression

Le personnage principal dans *Rose, Mélie, Rose* est créé dans l'esthétique des personnages des deux autres romans de la trilogie. C'est un personnage sans identité concrète, qui ne connaît pas ses origines, mais qui, au moins a un nom et un âge, à la différence de la narratrice complètement anonyme du *Splendid Hôtel*. Au début du texte c'est une jeune fille, plutôt enfant, qui frappe avec sa simplicité et sa sincérité. Dès la première ligne, le roman impressionne avec une langue dépouillée, des mots et des tournures qui l'approchent au langage parlé, qui ne suivent pas les règles grammaticales, avec de nombreuses constatations et explications élémentaires mais spontanées, liées à l'âge très jeune de l'héroïne:

« C'est tout blanc là où il y a des cascades à cause de l'écume »¹ (7) ou encore « Les rochers glissent, il faut faire attention en sautant » (ibid.) ; « Je ne sais même pas si elle s'est mariée un jour. Elle n'avait pas d'alliance à son doigt. Si elle avait été mariée, elle aurait eu une alliance » (17).

Au contraire du langage enfantin, de point de vue énonciatif, la situation par rapport au moment d'énonciation est tout de suite marquée par l'emploi du déictique « maintenant », les temps grammaticaux comme embrayeurs et l'emploi d'autres adverbes comme « autrefois », etc. Nous allons analyser ces particularités en détail dans la troisième partie de notre exposé.

Le roman commence avec deux événements importants qui changent la vie du personnage principal: Rose, une sorte de mère adoptive de Mélie, meurt le même jour où la jeune fille a douze ans et devient femme, elle a

¹ Pour toutes les citations: Redonnet, M. *Rose, Mélie, Rose*. Paris: Les Editions de Minuit, 1987 ; désormais nous ne marquerons que la numérotation des pages.

ses premières règles. Le début du roman est fortement symbolique: « *Ce qui devait arriver est arrivé. Rose a cassé les derniers souvenirs* » (10). Ici le mot « souvenir » est employé au sens concret et au sens figuré: d'un côté ce sont les objets que Rose vend, elle a fait de sa maison un magasin de souvenirs pour les voyageurs qui montent aux cascades et qui vont voir la grotte où Rose a trouvé Mélie. En même temps, les souvenirs représentent la mémoire de Rose et la disparition des objets marque la fin physique de l'héroïne, elle s'approche de sa mort, mais c'est aussi la fin de l'Ermitage – sa maison, qui est la seule demeure près des cascades. Nous observons le même procédé dans tous les volets de la trilogie de M. Redonnet - un événement concret met fin à une étape de la vie des personnages et crée le symbolisme du texte (dans *Splendid Hôtel* la montée de la marée engloutit l'hôtel ; dans *Rose, Mélie, Rose* la lagune avance et envahit la terre ferme ; dans *Forever Valley* la paralysie gagne peu à peu le corps du père et le barrage anéantit le hameau de montagne). Donc, la destruction des souvenirs, c'est la mort de Rose, et cette mort met fin à une période de la vie de Mélie – l'enfance.

De même, plus tard, le photographe qui fait la première photo de Mélie, lui offre son polaroïd et ce geste met fin à son activité de photographe qu'il trouve désormais inutile. Il a un appareil tout neuf, le dernier modèle, le plus perfectionné qui existe, mais on se pose la question à quoi ça sert s'il n'y a plus de gens à Oat qu'il peut prendre en photo. De ce point de vue, son geste est tout à fait logique. D'un autre côté, les réflexions de la narratrice au sujet des photos en noir et blanc et celles en couleurs, est une sorte d'opposition entre le passé et le présent. Avec sa collection d'appareils, le photographe, de sa part, cherche à garder le passé, il veut ouvrir un musée sur l'île Oat, dans sa maison au numéro 1, rue des Cigognes, qui est la seule maison de la rue, et ce fait devient un autre symbole de la destruction et des derniers efforts de s'y opposer. Ce musée doit concurrencer le musée du continent, et le continent, dans le texte apparaît comme une sorte de terre promise pour les habitants d'Oat, qui partent l'un après l'autre pour s'y installer.

Une des caractéristiques du personnage Mélie, qui impressionne le plus, c'est sa non-identité, elle est comme venue du néant:

« Rose m'a découverte un matin dans la grotte. Je venais de naître. Rose habite la seule maison près des cascades. [...] Rose s'est installée près des cascades peu de temps avant de m'avoir trouvée dans la grotte. Elle était vieille déjà. J'ai toujours connu Rose vieille. [...] Quand Rose m'a trouvée dans la grotte, j'étais sans rien. Elle a toujours dit qu'elle n'avait vu monter personne à la grotte

depuis plusieurs jours. Elle m'a appelée Mélie, parce qu'elle trouve que Mélie c'est le plus beau nom, avec Rose » (10).

Le manque d'identité concrète est un problème commun des romans de la trilogie, les protagonistes restent durant tout le texte non déterminés et non identifiables. Pour le monde Mélie n'existe pas, elle n'est notée dans aucun registre, c'est après son arrivée à Oat qu'elle doit s'inscrire pour la première fois à la mairie. De même, le décès de Rose n'est pas enregistré, de cette façon elle reste vivante pour Mélie: « *Mais moi, je préfère que Rose ne soit pas enregistrée dans le registre des décès de la maire de Oat. Ça ne l'empêche pas d'être morte* » (51).

Même après l'inscription à la mairie, l'identification de Mélie reste très vague, au lieu de nom, elle a quatre chiffres:

« Mademoiselle Marthe a ensuite voulu me faire une carte d'identité. Je ne peux pas vivre à Oat sans carte d'identité. Elle m'a fait une carte d'identité provisoire. Sur la carte, elle a écrit Mélie, et à côté de Mélie un numéro. Je lui ai demandé ce que c'est que ce numéro que je ne connais pas. C'est à la place de mon nom qui est inconnu. [...] Mademoiselle Marthe dit que le numéro c'est la même chose que le nom pour la mairie. Mélie, ça ne suffit pas pour m'identifier parce qu'il y a beaucoup de Mélie à Oat, alors que mon numéro est unique, c'est le 3175, je dois le connaître par cœur. » (36) ; « Mélie 3175, c'est un drôle de nom pour dire qui je suis » (64).

Une autre caractéristique des personnages de Marie Redonnet, c'est le manque d'héritage. On ne sait presque rien du passé des héroïnes – narratrices, la même caractéristique peut être observée dans les deux autres romans de la trilogie. Mélie ne connaît pas ses parents, ni leur histoire. Un autre personnage du roman, le jeune pêcheur Yem ne connaît pas non plus ses origines. Il est né dans un bateau qui est parti ; tout à fait comme Mélie, il est sans hérité.

Mélie ne sait d'où et comment elle est venue dans la grotte ni qui l'a mise au monde. Rose, de son côté, n'a pas de passé avant l'Ermitage (c'est seulement plus tard, à Oat, que Mélie va apprendre certains faits de la vie antérieure de sa mère adoptive). La seule chose que Mélie hérite de Rose, c'est une adresse où elle doit aller et ce sera le début de sa nouvelle vie:

« Rose a écrit une adresse sur la dernière page de mon livre de légendes. C'est à cette adresse que je dois aller. Rose ne m'a laissé sans rien, elle m'a laissé une adresse. [...] Avant de partir, j'ai décloué l'enseigne. Rose ne m'a pas dit ce que je dois faire de l'enseigne. Je ne veux pas la laisser accrochée au-dessus

de la porte d'entrée alors que je vais à Oat et que Rose est morte. [...] Je n'ai jamais manqué de rien à l'Ermitage. Rose voulait que j'aie de tout. Je vais laisser la porte de l'Ermitage ouverte. Je ne veux pas la fermer puisque Rose a perdu la clé il y a quelques jours » (12).

La porte ouverte a un rôle symbolique dans le roman de M. Redonet. Mélie ne clôt pas tout à fait avec le passé, avec cette étape révolue de sa vie. Elle laisse une possibilité de rentrer, qu'elle va, en réalité, réaliser à la fin du texte, où, quatre ans plus tard elle va revenir à la grotte pour mettre au monde une petite fille qu'elle va nommer Rose. Elle fait le premier bain de la petite Rose, comme un baptême, dans la source de la rivière et elle la laisse à l'endroit où elle-même a été trouvée. Donc, un cycle commence et finit à l'Ermitage avec une mort (la vieille Rose) et une naissance (la petite Rose) ; Rose avant l'Ermitage (pendant 12 ans) a vécu à Oat, Mélie après 12 ans passés à l'Ermitage va à Oat. Mélie enterre Rose (qui a fait sa mère pendant 12 ans) dans la même grotte où elle a été trouvée par elle, et ce que la jeune fille écrit, marque le lien entre les deux: « *Sur la paroi, j'ai gravé son nom, et le mien aussi. Et puis je les ai reliés. C'est écrit Rose et Mélie sur la paroi de la grotte* » (11).

Le départ de la narratrice marque la fin de la première période de sa vie, elle entreprend son voyage-découverte vers un nouveau lieu et une nouvelle existence: « *Je n'ai pas voulu revoir la grotte une dernière fois, ni même les cascades. Je leur ai tourné le dos sans me retourner* » (15). Mélie commence à compter les jours de sa nouvelle vie après le départ de l'Ermitage: « [...] *le troisième jour, je n'en pouvais plus de marcher. Oat, c'est plus loin que je croyais* » (17).

A cet événement de la vie de Mélie et de la fable narrative, correspond un changement énonciatif: le présent commence à dominer et souligne la simultanéité. A plusieurs reprises, le déictique « maintenant » repère la position de la narratrice par rapport au moment d'énonciation, et le lecteur, de son côté, a l'impression qu'elle commence à raconter en direct ce qui lui arrive, comme dans un journal.

Au contraire, le langage de la narratrice est toujours le même: les phrases sont courtes, simples comme des constatations enfantines. Elle parle de ses sentiments et elle fait des réflexions avec une sincérité massacrante:

« C'est mon premier voyage. Heureusement que le sommeil est venu vite, j'aurais fini par avoir peur toute seule dans la cabane au milieu de la forêt. C'est un rêve qui m'a réveillée. Dans mon rêve, j'ai vu Rose en robe de mariée. Elle

était très jeune, je ne la reconnaissais pas. Je tenais son voile de mariée et je pleurais comme je n'ai jamais pleuré. □ a me fait drôle de ne pas avoir reconnu Rose. Je n'ai pas de chagrin qu'elle soit morte. Je n'ai pleuré que dans mon rêve, mais ce n'est pas à cause de la mort de Rose que j'ai pleuré » (16).

Avec la même simplicité, Mélie raconte ses expériences sexuelles comme la chose la plus naturelle :

« Pim m'a proposé de descendre aux toilettes. Il m'a suivi dans les toilettes pour dames. Je n'ai rien dit, il a l'air de connaître. Le premier cabinet est occupé, je suis entrée dans le deuxième. Pim m'a suivie. Il a fermé le loquet de la porte. Maintenant les deux cabinets sont occupés. J'ai fait tout comme Pim voulait. Il a plus l'habitude des toilettes pour dames que moi » (60).

Cette façon de s'exprimer, est une marque de l'authenticité du protagoniste, de sa logique enfantine mais indestructible: « *Je ne lui ai pas demandé ce qu'elle faisait quand elle descend aux toilettes suivie d'un danseur. Si elle avait envie de me le dire, elle me le dirait.* » (61) De la même manière posée et neutre Mélie parle de ses sentiments et de sa tristesse: « *Je vais regretter Pim, mais je ne suis pas vraiment triste.* » (71).

A la différence du discours neutre et impassible du premier roman de la trilogie *Splendid Hôtel*, dans *Rose, Mélie, Rose* les paroles de l'héroïne laissent voir sa position personnelle. L'opinion de la narratrice est explicitée par différents types de modalité. D'un côté il y a l'incertitude et la supposition, exprimées par des verbes et des adverbes, comme dans les exemples suivants: « *La lagune paraît immense* » (19)² ; « *Il doit beaucoup pleuvoir à Oat* » (25) ; « *Tellement elle doit être vieille* » (26) ; « *Mais Rose ne m'a jamais parlé des chauffeurs de camion de la piste, sûrement parce qu'ils ne remontent pas jusqu'aux cascades.* » (20). Mélie hésite à cause de son manque d'expérience, elle a des difficultés à comprendre les gestes et les réactions des autres. La narratrice suit ses propres sensations et il semble qu'elle ne comprend pas les intentions des autres. L'emploi de certains adverbes comme « *heureusement, tellement, vraiment* » ou des formules comme « *je n'aime pas* », « *un camion ultra-moderne* » (20), « *le chauffeur n'est pas curieux* » (18), « *le chauffeur a l'air plutôt sympathique* » (ibid.), est une autre manière d'exprimer l'opinion (bien qu'elle ne soit pas catégorique), qui de sa part, introduit la subjectivité de la narratrice.

Lors de cette analyse de la modalité, une particularité impressionne: l'appréciation de Mélie est liée plutôt à la capacité de juger quantitative-

² Dans tous les exemples c'est nous qui soulignons.

ment, voilà pourquoi dominant les adverbes de quantité et d'intensité. La jeune fille n'est pas en état de faire des commentaires d'ordre moral et axiologique.

Il y a un seul endroit dans le texte où la narratrice exprime d'une manière catégorique son opinion, quand elle repousse le chauffeur, devenu pour elle un inconnu: « *Le chauffeur du camion est un étranger pour moi maintenant qu'il part sur le continent. Je ne veux plus qu'il me touche* » (84). Pour la première fois Mélie éprouve de l'indignation et de la colère, c'est une sorte de libération émotionnelle. Tout à fait symboliquement, elle laisse s'envoler l'adresse que le chauffeur lui donne et c'est la fin définitive de l'histoire.

Il faut remarquer également que, au fur et à mesure de la progression de l'action, la narratrice prend de plus en plus conscience de l'univers et cela reflète dans son langage. A la fin du texte elle abandonne la manière complètement naïve et spontanée de parler. Mélie arrête de raconter à son ami Yem les aventures avec Pim et le chauffeur, tandis qu'au début elle est toute sincère et parle en détails de ce qui lui arrive. Mais au niveau de l'expression, la narration reste claire et dépouillée.

Le problème de l'identité est présent dans tout le texte, non seulement au niveau du personnage principal. Beaucoup d'autres personnages dans le roman restent non déterminés, ils sont identifiés non par leurs prénoms, mais par leurs métiers – le chauffeur, le photographe, le brocanteur. De cette manière, ils sont reconnus au niveau professionnel, mais non pas au niveau personnel. Dans ce sens, on peut parler de typologie dans la conception de certains personnages secondaires, ils sont présentés comme des types et non pas comme des individus concrets, ce qui renforce la sensation d'anonymat de l'homme contemporain.

La vente des enseignes de la rue des Charmes au brocanteur a un sens symbolique: c'est la fin de la rue, de ce qui existe, de ses habitants. Au contraire, Mélie ne veut pas vendre son enseigne, c'est le seul souvenir de l'Ermitage et de sa vie passée, c'est une manière de garder le peu qu'elle possède, le peu qui puisse construire une certaine identité. Ce n'est pas par hasard que, quand elle rentre à l'Ermitage pour accoucher de sa fille, elle remet l'enseigne au-dessus de la porte, comme un signe de retour et de renaissance :

« Au réveil, j'ai tout de suite sorti l'enseigne de mon sac et je l'ai reclouée au-dessus de la porte d'entrée à la même hauteur qu'autrefois, grâce à l'échelle qui est toujours là aussi rangée à la même place. De nouveau, au-dessus de la porte d'entrée de l'Ermitage, en lettres de l'ancien alphabet, c'est écrit: Magasin

de Souvenirs. Il fallait que l'Ermitage retrouve son enseigne même si ce n'est plus un magasin de souvenirs » (131).

D'un autre côté, le brocanteur qui achète tous les vieux objets, peut être interprété comme symbole de la mémoire collective ; lui, comme le photographe, cherche à entasser le passé, à en garder quelques traces et de cette manière de s'opposer à l'oubli. En même temps, comme une tentative de garder le souvenir du passé, il y a le mouvement contraire, de racheter ce qui était vendu: « *Mélie a racheté au brocanteur le phono et les vieux disques qu'elle lui avait vendus pour presque rien. (...) Elle l'avait vendu parce que c'était trop triste d'écouter le phono toute seule. Maintenant elle reprend goût à la musique, elle dit qu'avec moi elle réentend tous les airs de sa vie* » (68).

C'est le dernier effort de la vieille Mélie de conserver quelque vestige de sa vie. Ce personnage, qui porte le même nom comme l'héroïne principale, cherche aussi à garder la mémoire collective. La vieille Mélie, qui connaît Rose, crée le lien de la jeune Mélie avec le passé de sa mère adoptive. Symboliquement, la vieille Mélie est la dernière gérante de la maison, qui autrefois, était une pension: « *Autrefois les pensionnaires recevaient beaucoup. C'était toujours fête. Maintenant le passage des Charmes n'est plus rien, plus personne n'y passe. Mélie a un air triste en pensant à autrefois* » (43). La vieille Mélie, comme le vieux Nem, n'a pas voulu quitter sa maison (et la rue), comme un capitaine qui n'abandonne pas son navire, qui coule au fond. Encore une fois, le texte est marqué par une sensation sombre et étouffante - celle d'abandon et de disparition. La visite de la jeune Mélie, est la première visite depuis douze ans à la vieille Mélie. Cela accentue l'opposition passé / présent. La vieille Mélie donne la clé de sa maison à la jeune Mélie et c'est un autre moment chargé de connotation, qui marque la continuité de la vie, la succession « mort → vie → mort → vie ». La jeune Mélie fait revivre la vieille, qui, pour un moment, retrouve le goût pour la vie, mais c'est de courte durée, car elle ne peut pas combattre la fatalité. La vieille Mélie s'aggrave et, à son tour, s'approche de sa mort qui est imminente. Le fait de donner tout au brocanteur est la métaphore de sa fin physique:

« Ce n'est plus chez Mélie maintenant que la maison est vide et que Mélie est à l'hôpital. Je me suis installée dans la chambre 3. Mais je me sens aussi étrangère dans cette maison vide que dans l'ancienne maison de Nem. J'ai repensé à Rose. A quoi est-ce qu'elle pensait en écrivant l'adresse sur la dernière page du livre de légendes ? Au 7 rue des Charmes, c'est inhabité maintenant » (86).

Beaucoup d'événements dans le roman ont une force suggestive et créent la tension narrative. Tout à fait symboliquement mademoiselle Marthe, de son côté, veut rouvrir la bibliothèque. Normalement, comme institution la bibliothèque a pour but de conserver les livres, qui font partie du patrimoine collectif d'une communauté. En même temps c'est aussi un signe de continuation, parce qu'elle propose à Mélie de prendre la place du vieux Nem, l'ex-bibliothécaire. Encore une fois on trouve l'opposition vieux/nouveau. Mademoiselle Marthe ne connaît pas l'ancien alphabet, Mélie ne connaît pas le nouveau. En proposant à Mélie d'apprendre le nouvel alphabet et de traduire les livres, Marthe aussi fait une tentative de lutter avec l'oubli, mais comme toutes les autres, celle-ci ne se réalise pas non plus.

Rose, Mélie, Rose – roman d'initiation

Ce texte de M. Redonnet peut être défini comme roman d'initiation. Mélie avoue avec sincérité: « *C'est mon premier voyage* » (16), « *C'est la première fois que j'écoute la radio* » (18). Beaucoup de choses la narratrice fait (ou voit) pour la première fois. Un événement important dans la vie de Mélie, c'est sa première photo, pour sa première carte d'identité:

« Quelques minutes plus tard, j'avais ma photographie. Je me suis regardée longtemps. [...] Au dos de la photo, j'ai écrit: Mélie à douze ans, photographiée par le photographe de Oat au 1, rue de Cigognes. C'est un événement pour moi d'être photographiée pour la première fois » (47).

Pour Mélie cette photo est la première identification, l'image avec laquelle, pour la première fois, elle se présente aux autres.

Sans avoir aucune expérience, peu à peu Mélie apprend les choses de la vie: « *Le chauffeur m'a dit que je ne suis farouche* » (21) ; « *Mais Rose ne m'a jamais parlé des chauffeurs de camion* » (20) ; « *Je ne suis plus vierge. Rose ne m'a jamais dit que je devais rester vierge* » (21). La seule référence pour Mélie, la seule source de ses connaissances, c'est Rose et ses paroles. Après la mort de Rose, Mélie doit apprendre elle-même à connaître le monde et les hommes. Mais à Oat, elle trouve un autre guide en la personne de mademoiselle Marthe, qui devient son nouveau point de repère. Le thème de l'initiation se traduit aussi par le désir de mademoiselle Marthe d'être institutrice (mais on a fermé l'école) et en Mélie elle trouve sa première (et unique) élève. Mademoiselle Marthe éprouve du plaisir à donner des conseils à la jeune fille, elle lui offre pour la première fois une robe pour les « goûters dansants » (57):

« Pour l’accompagner au goûter dansant, mademoiselle Marthe m’a donné une robe de velours rouge avec un boléro assorti. C’est une robe qui suit la forme du corps et qui met le corps en valeur. Mademoiselle Marthe dit que c’est sa première tenue de jeune fille. [...] Elle m’a donné une paire de ballerines rouges assorties à ma robe. [...] C’est la première fois que je suis habillée tout en rouge » (59).

C’est également pour la première fois que Mélie danse et, à partir de ce moment, les dimanches deviennent pour elle une nouvelle émotion: « *Toute la semaine j’ai attendu le dimanche* » (ibid.).

On peut dire que le deuxième chapitre du roman, c’est le passage de Mélie, au sens concret – de l’Ermitage à Oat et au sens psychologique – l’enfant se transforme en jeune fille. Il y a beaucoup d’autres « premières fois » dans la vie de Mélie – la première rencontre avec la mer, avec le nouvel alphabet. Ses sensations hors de l’Ermitage et ses conclusions sont racontées d’une grâce enfantine:

« Je vois des oiseaux blancs beaucoup plus grands que les oiseaux de la forêt qui tournent dans le ciel autour du grand bateau amarré au bout du quai. Ça doit être des mouettes. [...] A l’Ermitage, je n’ai jamais vu de mouettes, peut-être parce que les cascades font trop de bruit. » (23) ; « Le ciel paraît plus grand et plus bleu au bord de la mer » (ibid.).

Ce sont les premières impressions de l’héroïne du monde des adultes. Le chapitre finit avec la constatation « *je suis une jeune fille* (23) » et marque la transformation définitive de la narratrice. Mais, le lecteur remarque tout de suite que l’arrivée de Mélie à Oat est marquée par un fort pessimisme – le quartier qu’elle découvre est vieux, les maisons sont abîmées, beaucoup d’elles sont fermées et endommagées par l’inondation. L’expression de la narratrice « *ça fait déshérité* » (25), de nouveau pose le problème de l’hérédité dans tous les sens. Les noms des rues en alphabet ancien sont une sorte de transition vers le nouveau (vie, endroit, alphabet). La lagune est déserte, l’eau est sale, stagnante, avec odeur. L’épave d’un bateau au milieu, tout rouillé, qui « *s’enfonce lentement dans l’eau* » (63), est un autre symbole de la destruction, de la disparition, de l’achèvement. En cela *Rose, Mélie, Rose* rappelle beaucoup la fin du *Splendid Hôtel*.

De son côté Nem, qui veut oublier le temps, sur la lagune l’oublie vraiment, comme si le temps s’arrête et disparaît. Cette sensation de temps immobile, est renforcée par l’absence d’horloge qui fonctionne: « *Mais la*

pendule ne marche plus, le mécanisme est cassé. Et il n'y a plus un seul horloger à Oat » (67).

Oat qui se dépeuple (il n'y a que des morts, pas de mariages et de naissances), crée une angoissante sensation de fin: les personnes que Mélie connaît meurent à tour de rôle – Rose, Nem, la vieille Mélie, mademoiselle Marthe, atteinte d'une maladie incurable, ou partent – le chauffeur, Yem. Même les objets ne fonctionnent plus - la vieille Buick ne marche pas et cela renforce le sentiment d'angoisse :

« Je passe mon dimanche dans la Buick. C'est pour la Buick que je vais à la plage aux Mouettes et plus pour Cob qui fait comme si je n'existais pas. Il se moque bien de la Buick maintenant. Il la laisse se rouiller et s'ensabler de partout. Les pneus sont dégonflés. J'ai essayé de remettre le moteur en marche. Le moteur est en panne. La Buick ne marche plus. Les mouettes adorent la Buick. Elles s'en servent comme d'un perchoir » (123).

A Oat, Mélie trouve l'adresse qu'elle cherche et la même enseigne qu'elle a rapportée de l'Ermitage « Magasin de souvenirs ». Ce geste aussi peut être interprété comme une marque de continuation. L'enseigne que Mélie porte et qu'elle donne au vieux Nem, est comme un passe-partout, qui lui ouvre la porte de la maison. Nem lui révèle que, autrefois, c'était la maison de Rose « *Il dit qu'ici je suis chez Rose, pas chez Nem. Rose a habité cette maison autrefois avant que Nem l'habite* » (26). D'une certaine façon c'est aussi un cycle: Mélie arrive dans un lieu qui, dans le passé, est habité par Rose. Donc, nous pouvons dire que le roman *Rose, Mélie, Rose* a une structure cyclique – plusieurs éléments importants marquent la fin d'une période et donnent le début d'une nouvelle expérience, d'une étape de l'initiation de l'héroïne à la réalité.

Particularités énonciatives de la voix narrative

Dans cette troisième partie de notre exposé nous allons nous arrêter sur quelques particularités de la narration. Le « je » de Mélie est le seul énonciateur dans le roman. La plus grande partie du texte est au présent, de cette façon, le lecteur a l'illusion de simultanéité de la narration, renforcée par la répétition, à plusieurs reprises du déictique « maintenant ». Cette, en réalité, pseudo-simultanéité introduit l'impression de l'effacement de la distance entre le je-narrant et le je-narré et annule la distinction entre le narrateur-personnage et le personnage-narrateur, entre ses savoirs et ses points de vue. Dans *Rose, Mélie, Rose* prédomine le point de vue du je-narrant (dans la mesure où l'on peut parler de point de vue dans

le roman de M. Redonnet), qui est discret, plutôt neutre. Une grande place dans le texte a le point de vue raconté (Rabatel 2000) – le point de vue de Rose et des autres personnages est présenté par la narratrice Mélie. Le point de vue raconté, à la différence du point de vue représenté, est lié à la voix narrative. Selon la définition de Rabatel il « envisage le récit du point de vue d'un personnage à partir duquel les actions sont sélectionnées et combinées, sans qu'il soit absolument nécessaire de s'installer plus avant dans la subjectivité du personnage centre de perspective (en ce sens, le point de vue raconté relève de la voix narrative, alors que le point de vue représenté relève du mode narratif) » (ibid.).

La simultanéité de la narration accentue la réception immédiate, le lecteur a l'impression de vivre de près les événements du texte. La distance entre le moi narrateur et le moi personnage n'est pas marquée. En effet, dans le roman une telle distinction n'est pas possible, parce que la narration couvre une petite période de la vie de l'héroïne (seulement 4 ans), la narratrice ne se transforme pas en personne adulte et ne peut pas raconter de distance sa vie de jeune fille. Il n'y a pas non plus de marques textuelles (surtout adverbess de temps), qui soulignent la distance entre le je-narrant et le je-narré. On peut dire que dans *Rose, Mélie, Rose* il y a une coïncidence entre le moi narrateur et le moi personnage, mais cela ne change pas l'indétermination de l'instance narrative et son statut hésitant.

Dans cet ordre d'idées, nous voudrions mentionner une autre caractéristique, propre à la narration dans *Rose, Mélie, Rose*, mais aussi dans les autres romans de M. Redonnet - c'est le manque de discours direct ; la narratrice ne donne pas la parole aux autres. Dans le texte il n'y a pas de ruptures énonciatives pour introduire les paroles des personnages. La narratrice rapporte les paroles des autres en discours indirect, elle les « raconte » (par des formules introductives abondantes, telles que « Elle dit que ; elle pense que ; il trouve que », etc.) Ces formules sont répétées plusieurs fois. De point de vue de la langue, c'est un peu gênant, mais selon nous, c'est un effet recherché, qui correspond au message du texte et à l'héroïne, à sa façon naïve et sincère de parler et de concevoir la réalité. Donc, les personnages sont dans une position de subordination, ils n'ont pas de liberté et d'autonomie. Dans ce sens on peut parler d'une certaine dissonance (Cohn 1981: 43), qui désigne la relation entre narrateur et personnages dans une situation dominée par le narrateur. Cette technique dans le roman de M. Redonnet insiste sur la distance de la narratrice à l'égard de l'univers, qu'elle ne connaît pas suffisamment. Une autre particularité de la voix narrative impressionne: le point de vue de la narratrice se limite, le plus souvent, à la vision externe et à la description. C'est normal pour un narrateur

à la première personne qui est aussi personnage. Il n'a pas les possibilités d'un narrateur omniscient d'une vision interne sur les personnages. Cela explique, de son côté, les qualifications quantitatives et le peu de modalisations qui, en même temps, est moins caractéristique pour le narrateur de type autobiographique dont le discours, normalement, est plus riche en appréciations subjectives.

Une autre caractéristique intéressante de la narration, c'est la présence des endroits dans le texte où l'on peut découvrir l'auteure ; à quelques reprises le style de la narratrice change et à travers l'ironie on devine les paroles de l'auteure:

« Le maire ne se représentera pas puisqu'il ne veut revenir à Oat. Mademoiselle Marthe pense qu'elle a toutes les chances d'être élue. Elle a fait les preuves de sa compétence en exerçant les fonctions d'adjointe au maire. Elle veut le développement du port de Oat. C'est une chance qu'elle s'intéresse à moi vu les hautes fonctions qu'elle occupe à la mairie. » (54) et encore: « Ce n'est pas un vrai bureau. On ne doit pas y accueillir grand monde. J'ai attendu mademoiselle Marthe un bon moment. La mairie fait vide. Mademoiselle Marthe est arrivé d'un air pressé comme si je la dérangeais » (34).

Dans ces cas on peut dire que la narratrice devient le porte-parole de l'auteure. Dans une ville qui se dépeuple, l'activité de Mademoiselle Marthe et ses désirs de faire revivre Oat sont ridicules: « *Depuis qu'elle a été élue maire, mademoiselle Marthe a promulgué beaucoup de décrets. Mais ces décrets restent lettre morte. Oat continue de se dépeupler* » (78). L'ironie de l'auteure, à travers les simples paroles de Mélie, revient à une idée, très présente dans *Splendid Hôtel*, à la fausse activité, aux efforts inutiles, qui ne mènent à rien et qui semblent absurdes.

Un autre personnage qui est marqué par cette idée c'est Nem, le vieux bibliothécaire, qui a consacré toute sa vie à étudier et à traduire les livres en alphabet ancien d'Oat, dans de gros cahiers, mais il les a mal déchiffrés et il se perd dans les traductions. Donc, son travail s'avère tout à fait inutile et sans résultat.

Selon les conceptions narratologiques, un narrateur à la première personne doit connaître l'histoire au moment où il écrit (l'expression linguistique c'est l'emploi des temps passés). De ce point de vue le roman *Rose, Mélie, Rose* présente des particularités intéressantes et rappelle *L'Etranger* de Camus, en tant que narration simultanée, qui finit avec l'impossibilité du narrateur de raconter sa mort. Donc, le lecteur n'a pas du tout l'impression que la narratrice connaît d'avance l'histoire, comme une expérience vécue. Au contraire, on a la sensation qu'elle raconte au fur et à

mesure de l'avancement de l'action. De cette façon, la fin du roman n'est pas située d'une manière explicite par rapport au moment de la narration. La narratrice n'annonce pas la fin de l'histoire (elle ne peut pas annoncer sa propre mort) et le lecteur doit la deviner lui-même, à la base du texte et de sa logique. La fin du roman est triste et angoissante et explicite la détresse de l'auteure face à la réalité oppressante.

Dans le cadre de cette communication nous ne pouvons pas analyser toutes les caractéristiques du roman *Rose, Mélie, Rose*, nous ne prétendons pas aboutir à des conclusions radicales. Nous avons essayé seulement de marquer les grandes lignes d'une possible étude. En conclusion, on pourrait dire que la voix narrative détermine dans une grande mesure l'émotion et la force suggestive du texte. Le lecteur suit les actions du personnage – narrateur et a des difficultés à croire sa mort à la fin du roman. La narratrice évolue, d'une enfant elle se transforme en une jeune fille qui est plus sûre d'elle-même et a plus d'expérience de la vie, mais, malgré tout, à la fin, elle ne réussit pas à vaincre l'angoisse et à s'opposer à l'imminence de la destruction. L'échec personnel de l'héroïne devient la métaphore du malheur et de la mort. Avec la progression du texte change également la façon dont le personnage-narrateur s'exprime, son langage évolue aussi. Les phrases restent simples, courtes et claires, mais Mélie commence à faire attention à ce qu'elle doit dire ou ne pas dire. Sa naïveté d'enfant disparaît, c'est une marque de maturité et d'expérience. A la différence de la plupart des récits à la première personne, ici on n'observe pas le dédoublement du narrateur, caractéristique pour ce type de texte. Au contraire, il y a une fusion entre le personnage et le narrateur. Cette caractéristique détermine les particularités de la narration et rend le texte plus sincère et authentique.

LITTÉRATURE

Cohn 1981: Cohn, D. *La transparence intérieure*. Paris: Seuil, 1981.

Degott 2003: Degott, B. Marie Redonnet: une petite voix blanche. // *Femmes et littérature*. Besançon: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2003, 243-255.

Patron 2009: Patron, S. *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*. Paris: Armand Colin Editeur, 2009.

Picard 2010: Picard, A.-M. Ecrire au bord du gouffre: *Le Splendid Hôtel* de Marie Redonnet. // *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 5. Louvain: Université catholique de Louvain, « Le sujet apocalyptique », novembre 2010, 31-42.

Rabatel 2000: Rabatel, A. Un, deux, trois points de vue ? Pour une approche unifiante des points de vue narratif et discursif. // *La lecture littéraire*, n°4. Paris: Klincksieck / Université de Reims, 2000.

Redonnet 1987: Redonnet, M. *Rose, Mélie, Rose*. Paris: Les Editions de Minuit, 1987.

Sarrey-Strack 2002: Sarrey-Strack, Colette. *Fictions contemporaines au féminin*. Paris: L'Harmattan, 2002.

**INTERKULTURELLE ASPEKTE UND INTERTEXTUELLE
BEZÜGE IM ROMAN „STADT DER ENGEL ODER
THE OVERCOAT OF DR. FREUD“ VON CHRISTA WOLF**

Radoslava Minkova
Plovdiver Universität „Paissij Hilendarski“

**INTERCULTURAL ASPECTS AND INTERTEXTUAL ALLUSIONS
IN THE NOVEL CITY OF ANGELS OR THE OVERCOAT
OF DR. FREUD BY CHRISTA WOLF**

Radoslava Minkova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This scientific research dwells on the last novel of the famous German writer Christa Wolf *City of Angeles or The Overcoat of Dr. Freud* with regard to the issues of intertextuality and interculturality. In her autobiographical novel, Christa Wolf talks about her stay in Los Angeles in 1992 – 1993 as a fellow, working on a narrative project. At the same time, she remembers her past as it relates to important historical events.

Key words: intertextuality, interculturality, emigration, psychoanalysis

Im vorliegenden Aufsatz wird der letzte Roman der berühmten deutschen Verfasserin von Belletristik und Essayistik Christa Wolf (1929 – 2011) „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“ (2010) unter den Aspekten der Interkulturalität und Intertextualität interpretiert.

In ihrem außerordentlich vielfältigen und vielschichtigen autobiographischen Roman „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“ vereint Christa Wolf verschiedene Genres: Tagebuch, Reisebericht, Briefroman, Chronik, Autobiographie und Fiktion, inneren Monolog und interkulturellen Dialog. Die Interpreten sind sich darin einig, dass sich dieses Buch eindeutigen Kategorisierungen entzieht (vgl. Kämmerlings 2010: 2. Christa Wolf selbst vergleicht den Roman mit einem Gewebe (vgl. Widmann 2010: 1). Der Text ist auch als feines Textgewebe von Erinnerungen an ein menschliches Leben zu verstehen, das drei staatliche und gesellschaft-

liche Formen in Deutschland überstanden hat. Christa Wolf hat den Nationalsozialismus in Deutschland erlebt, den Zweiten Weltkrieg, den Zusammenbruch Hitlers und die Kapitulation Deutschlands, die Flüchtlingswellen von den vom Feind eingenommenen Territorien nach Berlin, die Teilung Deutschlands in Ost – und Westdeutschland, in die DDR und BRD, den Aufbau der Berliner Mauer, den Kalten Krieg, die Emigration von Ost – nach Westberlin, von der DDR in die BRD, die Ausbürgerung des DDR-Sängers Wolf Biermann, den Fall der Berliner Mauer und die Wiedervereinigung.

Christa Wolf erzählt über ihr Leben und verbindet es mit diesen wichtigen Ereignissen aus der Geschichte Deutschlands im Zeitraum von 1933 bis 1993, so dass die erzählte Zeit ungefähr sechzig Jahre umfasst. Der autobiographische und der historische Diskurs folgen nicht der Chronologie der Ereignisse, sondern der Spontaneität der Erinnerungen der Autorin an ihre Vergangenheit während ihres längsten Aufenthalts im Ausland, in Kalifornien.

Von 1992 bis 1993 verbringt Christa Wolf neun Monate in Los Angeles als Stipendiatin der Stiftung Getty mit einem neuen belletristischen Projekt. An einem belletristischen Projekt lässt Christa Wolf auch die Erzählerin in ihrem Roman arbeiten. Es geht um Folgendes: ihre Freundin Emma hat ihr ein Paket mit Briefen von einer Psychoanalytikerin gegeben, die in den 30er Jahren nach Kalifornien emigriert ist. Die Erzählerin sucht nach biographischen Spuren dieser verstorbenen Frau. Dies gestaltet sich aber wie „die Suche nach einer Nadel im Heuhaufen“ (vgl. dazu Kämmerlings 2010: 2). Sogar der Name der Emigrantin ist unbekannt, sie unterschreibt die Briefe nur mit dem ersten Buchstaben ihres Vornamens: L. Diese Briefe sind im Roman vorhanden, sie unterbrechen die Romanhandlung und können als literarische Montage interpretiert werden. Elemente des Briefromans sind gleichsam in den Roman hineinmontiert. Die Geschichte der Emigrantin L. wird zufällig geklärt und man entdeckt unerwartete Beziehungen zwischen den Romanfiguren, was eine Besonderheit des analytischen Dramas ist. Ursula März sieht in der Figur der Emigrantin zu Recht das verhüllte Motiv der Doppelgängerin, der parallelen Frauengestalt. Diesem Motiv ist die Autorin nach Auffassung von März treu geblieben. Christa T. im Roman *Nachdenken über Christa T.*, die antiken Gestalten Cassandra und Medea in ihren gleichnamigen Romanen und Karoline von Günderode in der Erzählung *Kein Ort. Nirgends* erfüllen ebenfalls solche Funktionen als Spiegelgestalten und Doppelgängerinnen und dienen der Suche nach der eigenen Identität (vgl. Stephan 1991: 18; März 2010: 5). Das Doppelgängermotiv steht m. E. mit der problematischen

Selbstfindung der Frau und der Gefährdung in einer patriarchalen Gesellschaft in Zusammenhang. Ihrem Engagement für Gleichberechtigung der Frauen und für Frieden ist die Autorin ebenfalls treu geblieben. Sie nimmt wieder aktiv für Frauen Partei und tritt für Emigrantinnen, Vertriebene, Jüdinnen und Afrikanerinnen ein. Christa Wolf kritisiert die offensive amerikanische Politik und den damals beginnenden Irak-Krieg. Ihre pazifistische Haltung kommt in der heftigen Kritik am Zweiten Weltkrieg, am Kalten Krieg und am Golfkrieg ebenfalls zum Ausdruck. Dabei setzt sie sich intensiv mit der Schuld der Deutschen im Zweiten Weltkrieg und der eigenen Schuld auseinander. Solcherart setzt Christa Wolf die Vergangenheitsbewältigung fort, die sie mit ihrem Roman „Kindheitsmuster“ (1976) begonnen hat. Dabei baut die Autorin ihre Methode aus, „historische und zeitgenössische Themen mit Hilfe von autobiographischen Erlebnismustern transparent zu machen“ (Stephan 1991: 33).

Die Eindrücke der Stipendiatin in Los Angeles sind so stark, dass sie ein Tagebuch führt. Die Autorin ist mit einem Haufen handgeschriebener Zettel nach Deutschland zurückgekehrt, die ihr beim Verfassen des Romans helfen. Diese Notizen, die sie auf der Schreibmaschine tippt, sind in die Komposition des Romans als Zitate eingeschlossen. Sie unterbrechen die Narration ebenso wie die Briefe der Emigrantin L. und fügen damit dem Romangewebe ein weiteres Gattungselement hinzu.

Gleichzeitig dreht sich im Kopf der Protagonistin eine Filmkassette mit Erinnerungen an die Vergangenheit, ein „Dauermonolog im Kopf“ (Kämmerlings 2010: 3), der auf einer Ästhetik der Erinnerung basiert. Die Erinnerung stellt schon seit langem eines der zentralen Themen der Autorin dar. Wie auch in anderen Romanen denkt Christa Wolf „über die sprachlichen Möglichkeiten und Grenzen von Wörtern wie Gedächtnis, Erinnern und Vergessen nach“ (Stephan 1991: 129). Sie gibt nicht nur ihre Erinnerungen in Form eines inneren Monologs, ihre Zweifel auf der Suche nach der Wahrheit und dem Selbst wieder, sondern sie bringt ihre Überlegungen zum Ausdruck, indem Sie von der Psychoanalyse Freuds ausgeht. Sie zitiert seine Auffassungen über das Vergessen und die Erinnerung, versucht zu verstehen, wie sie jenen Augenblick im Jahre 1956 vergessen konnte, für welchen ihr die Medien die Schuld geben, den Moment, in dem sie den Mitarbeitern der Stasi Auskunft gegeben hat: „Wie hatte ich das vergessen können? Ich wußte ja, dass man mir das nicht glauben konnte, man warf es mir sogar als mein eigentliches Vergehen vor – Vergehen, was für ein schönes deutsches Wort!“ (Wolf 2010: 205). Sie sucht nach Antworten in der Psychoanalyse. Die Fragen, die sich die Erzählerin stellt, deuten auf ihre Unsicherheit und Unzuverlässigkeit. Sie wechselt zwischen

der Perspektive autobiographischen Schreibens, der ersten Person, und der zweiten Person Singular, hin und her. Sie ist zugleich das Ich des Lebensberichts und die Protagonistin des Romans. So erzählt sie nicht immer aus gleicher Distanz. Wenn sie in der zweiten Person berichtet, distanziert sie sich gleichsam von sich selbst und spricht zu sich selbst aus einer anderen Perspektive. Der Humor und die Ironie tragen ebenfalls zu der Selbstdistanzierung bei. Die Autorin zieht sich zurück, sie will dem Leser keine Ratschläge geben und ihn nicht belehren. Die Unsicherheit hinsichtlich existentialer Fragen kommt besonders deutlich in der Selbstbefragung hervor: „Ob ich noch genau weiß, was richtig und was falsch, was gut und böse ist?“ (Wolf 2010: 123). Diese Ratlosigkeit ist jedoch nicht nur mit der inneren Krise der Erzählerin zu erklären, sie ist auch als postmoderne Erzähltechnik zu verstehen. Die Erzählerin sucht nach Antworten für die fehlende Einsicht und Erkenntnis in der Psychoanalyse: „Ohne Vergessen könnten wir nicht leben“ (Wolf 2010: 205).

Die Protagonistin führt Telefongespräche mit einem Freund in Berlin, sie teilt ihm ihre alltäglichen Sorgen und Eindrücke mit. Berlin steht hier nach Auffassung Kämmerlings für familiäre Bindungen (vgl. Kämmerlings: 2010: 3), deshalb können wir vermuten, dass die Erzählerin mit ihrem Ehemann telefoniert. Der Roman enthält auch eine Liebesgeschichte, die nur indirekt angesprochen wird. Peter Gutmann ist der Protagonistin seelenverwandt (vgl. Kämmerlings 2010: 3). In seinen Zweifeln und Erwartungen sieht sie ihre eigenen. Peter Gutmann ist zwar in eine andere Frau verliebt, aber seine Beziehung zu dieser Frau spielt sich nur am Telefon ab. Er ist verzweifelt, weil seine Bemühungen, ein Buch über einen Philosophen zu schreiben, vergeblich sind. Dieser Philosoph war früher sein Mitbewohner, der sich unerwartet stranguliert hat. Dieser Philosoph erweist sich als der von der Emigrantin L. vermisste Liebhaber. Sie gibt ihrer Liebe zu diesem Mann in ihren Briefen Ausdruck. Da aber der Philosoph verheiratet war, konnte sie ihre große Liebe zu ihm nicht verwirklichen. Peter Gutmann lenkt das Gespräch auf eine wichtige Gestalt im Werk von Walter Benjamin: Den Engel der Geschichte, der stets vorwärts fliegt und auf die Katastrophen der Menschheit zurückblickt, ohne helfen zu können (vgl. dazu Kämmerlings 2010: 3).

Während aber eine Geschichte entflochten wird und zu ihrer Auflösung gelangt, beginnt unerwartet in der Mitte des Romans eine andere Geschichte und bringt einen überraschenden Wendepunkt in der Narration und im Geist der Protagonistin. Dokumente von der Staatssicherheit gelangen an die Öffentlichkeit. Sie beweisen, dass die Erzählerin informeller Mitarbeiter der Stasi im Zeitraum von 1959 bis 1961 war. Per Fax schickt man ihr Zei-

tungsartikel, in denen die öffentliche Empörung vorwiegend auf dem Gebiet des ehemaligen Westdeutschlands zum Ausdruck kommt. Gegen Christa Wolf beginnt eine Medienkampagne, über welche wir von den kritischen Kommentaren und den schmerzhaften Reaktionen der Protagonistin erfahren. Es ist nicht das erste Mal, dass Christa Wolf im medialen Raum vernichtenden Attacken ausgesetzt ist. Solche Reaktionen erlebt sie auch früher, nach der Veröffentlichung der autobiographischen Erzählung „Was bleibt?“ im Jahre 1991. Damals bricht der sogenannte deutsch-deutsche Literaturstreit aus als Reaktion auf die Erzählung von Christa Wolf über die Verfolgung von Mitarbeitern der Stasi, der sie hilflos ausgesetzt war. (vgl. Arker 1994: 89) Die zweite Debatte erträgt Christa Wolf sehr schwer, obwohl sie sich tausende Kilometer von Deutschland entfernt befindet, vielleicht weil diese das Trauma der ersten wiederholt. In den beiden Debatten versucht die westdeutsche Kritik Christa Wolf als staatliche Schriftstellerin und Repräsentantin der DDR-Literatur zu schmähen und zu disqualifizieren (vgl. März 2010: 3) und damit die Bedeutung der DDR-Literatur als Ganzes zu schmälern. Worin besteht aber die Schuld, für die Journalisten und Kritiker sie so verbittert angreifen? Im Jahre 1959 hat sie eine Mitteilung über die Tätigkeit in der Redaktion der Zeitschrift gemacht, für welche sie gearbeitet hat, als zwei Männer sie dort aufgesucht und danach gefragt haben. Sie haben sich als Mitarbeiter der Staatssicherheit vorgestellt. Kämmerlings betont zu Recht, dass diese Fakten kaum ins Gewicht fallen, wenn sie mit dem Umfang ihrer Opferakte verglichen werden (vgl. Kämmerlings 2010: 2). Die Journalisten bauschen das Problem auf.

Um die innere Krise zu überwinden und sich vor der vernichtenden Wirkung der Kritik auf ihre geistige Welt zu schützen, benutzt die Protagonistin den Mantel von Dr. Freud, eine Metonymie, die die Autorin erstmals in den Titel einführt, und zwar auf Englisch: *the Overcoat of Dr. Freud*. Dieser Titel verweist auf die psychoanalytische Ästhetik des Romans und auf die Psychoanalyse Freuds als Mittel zur Überwindung der inneren Krise und Ausweg aus der Depression. Diese Metonymie ist mehrdeutig angelegt und provoziert verschiedene Deutungen. Sie könnte z. B. bedeuten, dass man mit dem Mantel seine verletzlichen Körperteile bedeckt und sich für unverletzlich und stark ausgibt, aber auch, dass man sich vor den Problemen versteckt, um die grausame Wirklichkeit und die Kränkungen zu vergessen. In der Stadt der Engel fühlt sich die Protagonistin entblößt und beschämt durch die Entdeckungen über ihre Vergangenheit in den Medien. Sie hat sogar das Gefühl, dass man ihr die Haut heruntergenommen hat. Vielleicht braucht sie deshalb eine andere Haut, um sich zu verhüllen. Die Metonymie „Haut“, sei sie heruntergenommen oder bren-

nend wie die Haut von Medea, nähert sich symbolisch der des Mantels von Dr. Freud. Diese Metonymie bekommt eine andere, sogar gegensätzliche Bedeutung, wenn sie mit anderen symbolischen Handlungen erweitert wird. Z. B. wenn der Mantel umgekehrt, mit dem Unterfutter nach oben getragen wird, oder wenn das Unterfutter beschädigt und in seine Bestandteile zerfetzt wird. „Unglück, Trauer seien das Unterfutter von Dr. Freuds Overcoat“ (Wolf 2010: 157).

Das Zitat von Paul Fleming aus seinem Gedicht „An sich“ „Sei dennoch unverzagt, gib dennoch unverloren“ (Wolf 2010: 157, 249), das mehrmals im Roman wiederholt wird, lässt sich ebenfalls auf die Strategien des Selbstschutzes und des Selbstaufbaus beziehen. Dieses Gedicht wird zum Anlass zu einer Diskussion über die Selbst- und die Weltbeherrschung mit anderen Stipendiaten. Die Selbstunterdrückung bringt jedoch nach Freuds Auffassung keine Heilung mit sich. Sie könnte vielmehr eine Gefährdung bedeuten: „Eine Selbstunterdrückung bringt ja das ganze Unglück hervor“ (Wolf 2010: 157). Die Selbstenthüllung könnte hilfreich sein. Sie könnte wie eine Beichte in der Kirche oder wie ein intimes Bekenntnis vor einem Psychoanalytiker wirken. In Bezug darauf äußert sich Richard Kämmerlings folgendermaßen:

„Der titelgebende Mantel Sigmund Freuds wird zum paradoxen Bild dieser bohrenden Selbstbefragung: Sein Schutz ist nur zu haben um den Preis völliger Entäußerung“ (Kämmerlings 2010: 3).

Die Protagonistin braucht eine Therapie und die Therapie von Freud besteht eben darin, die Geheimnisse vor dem Psychoanalytiker auszusprechen. Bei dem (unbewussten) Sprechen über die Probleme wird das Unangenehme, das ins Unbewusste verdrängt wird, wieder bewusst. In dieser Hinsicht hat Richard Kämmerlings Recht mit der Behauptung, dass der Roman auf einer psychoanalytischen Ästhetik beruht (vgl. Kämmerlings 2010: 3). Seine Ausführungen seien hier durch die Bemerkung ergänzt, dass der Mantel von Dr. Freud auch auf die gleichzeitige Verhüllung und Enthüllung als narrative Technik bezogen werden kann. Die Geheimnisse werden verschleiert, aber nachher werden sie enthüllt.

Um ihre Geheimnisse zu offenbaren und über das Trauma zu sprechen, benutzt die Erzählerin eine fremde Sprache, nämlich die englische, die sie in Kalifornien weiterlernt und verwendet. Die fremde Sprache kann auch als Mantel dienen, der sie davor schützt, die Kälte der Enthüllungen zu spüren. In der fremden Sprache ist ihr das Besprochene nicht so bewusst und so lebhaft wie in der Muttersprache. Es ist leichter, in der fremden

Sprache über Geheimnisse und Tabus zu reden als in der Muttersprache. Außerdem kann die Protagonistin im interkulturellen Dialog das Problem von einem anderen Standpunkt aus sehen und einigermaßen ihre Schuldgefühle überwinden.

Die Engel, eine Metapher im Titel, sind einer religiösen Symbolik zuzurechnen, die Vergebung der Sünden und Rettung bedeutet. So „tritt neben den Geschichtspessimismus eine christliche Erlösungshoffnung“ (Kämmerlins 2010: 3) Die Erzählerin fühlt sich von der Messe und der Predigt über das Wunder der Sündenvergebung in der „First African Methodist Episcopal Church“ im Innersten betroffen: „Nichts Wunderbares gibt es unter der Sonne als die Vergebung der Sünden!“ (Wolf 2010: 118). Die Erzählerin ist in der Kirche die einzige weiße Touristin unter vielen Afrikanern. Nach diesem Kirchenbesuch verwandelt sich Angelina, die afrikanische Putzfrau im Wohnheim in den schwarzen „Schutzengel“ der Protagonistin. Diese Verwandlung könnte man als „Einbruch des Phantastischen“ (Kämmerlings 2010: 3) und als Phantasie- und Märchenmotiv deuten. Am Ende des Romans unternimmt die Schriftstellerin eine gemeinsame Reise mit Angelina auf die andere Seite der Wirklichkeit oder in den Weltraum. Diesen Flug könnte man eventuell als Erlösung und Rettung verstehen.

Die Protagonistin sucht nach Rettung in der Psychoanalyse von Freud und in der Religion, in der religiösen Vergebung der Sünden. Die Psychoanalyse und die Religion waren jedoch im sozialistischen Staat verpönt. Nach der Wende gewinnen sie wieder an Bedeutung. Durch den Kirchenbesuch überschreitet die Erzählerin die Grenze zu einer anderen Kultur, fühlt sich eins mit den gläubigen Kirchgängern und das hilft ihr, die ihr plagenden Schuldgefühle zeitweilig zu überwinden. Aber auch im interkulturellen Dialog, in der Überwindung der Vorurteile und in der Toleranz überschreitet sie die Grenzen zwischen den verschiedenen Kulturen und gesellschaftlichen Ständen und sucht nach Nähe und Verständigung mit Andersdenkenden und Andersfarbigen. In der Afrikanerin mit dem sprechenden Namen Angelina entdeckt die Protagonistin einen Engel. Und das ist ein Signal, dass wir unsere Denkweise verändern müssen und uns nicht nur von oberflächlichen Erscheinungen und Meinungen leiten lassen, sondern den Kern, das Wesen der Dinge sehen sollen. Durch diese Metapher nimmt Christa Wolf kritische Stellung zum Rassismus und zur Diskriminierung aus rassistischen Gründen.

Die Autorin lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Obdachlosen und die Armen in Los Angeles und übt dadurch scharfe Gesellschaftskritik. Darauf macht Jens Jessen berechtigterweise aufmerksam: „Vor allem sieht sie die *homeless people*, das Elend der Schwarzen und verfolgt mit Schre-

cken die militärischen Abenteuer, in die sich Amerika damals gerade im ersten Irakkrieg begab. Alles in allem erscheint ihr der Kapitalismus als keine satisfaktionsfähige Alternative zum Sozialismus ...“ (Jessen 2010: 2). Die Interpreten sind sich weitgehend darin einig, dass Christa Wolf „Kritik am Kapitalismus“, „an sozialen Missständen und am exzessiven Konsumfetischismus des Westens“ (Krämerlings 2010: 2, vgl. März 2010: 3) übt. In Bezug auf den Konsumfetischismus verwendet sie ein Zitat aus dem Drama „Faust“ von Goethe: „Dies also war des Pudels Kern, aber was hatte ich denn gedacht“ (Wolf 2010: 116). Die Erzählerin wiederholt den Ausruf von Faust, als er erfährt, wer sich in der Gestalt des Pudels versteckt: nämlich der Teufel. Die Konsumgüter und damit die „westlichen Werte“ (Wolf 2010: 117) überhaupt erweisen sich als so verführerisch für die östlichen Länder wie der Teufel.

In Kalifornien lernt die Protagonistin die amerikanische und die indische Kultur und Geschichte kennen. Sie kommuniziert mit Stipendiaten unterschiedlicher Herkunft, ebenso mit jüdischen Familien, deren Vorfäter vor der Verfolgung in der Hitlerzeit aus Deutschland emigriert sind. Die Erzählerin sitzt oft in Runden, in denen sie „fast die einzige Nichtjüdin“ (Wolf 2010: 102) ist und setzt sich mit dem Antisemitismus kritisch auseinander. Sie spricht mit Afrikanern und Indianern und anderen Völkern. Ihre Erinnerungen an die Vergangenheit verflechten sich mit der Gegenwart, die Geschichte Deutschlands ist mit der Geschichte der USA verflochten, so dass sich die historischen Ereignisse beider Länder gegenseitig ergänzen und erhellen. Die Vorstellungen und die Gestalten, die dabei entstehen, sind gleichsam spiegelverkehrt. Das Bewegende an diesem Buch besteht für Widmann nämlich darin, dass „die Ich-Erzählerin alles, was ihr begegnet, als einen Spiegel nimmt, durch den sie sich und ihr Verhältnis zur DDR betrachtet.“ (Widmann 2010: 3) Die Darstellung der Welt als „Spiegelkabinett“ (Widmann 2010: 3) ist ein Merkmal der postmodernen Literatur. In dieser Hinsicht ist auch das Zitat von Benjamin zu verstehen, das als Motto des Romans dient:

„So müssen wahrhafte Erinnerungen
viel weniger berichtend verfahren
als genau den Ort bezeichnen,
an dem der Forscher ihrer lebhaft wurde.“
Walter Benjamin: Ausgraben und Erinnern (Wolf 2010: 7)

Der Untergang des sozialistischen Blocks und der DDR wiederholt gleichsam die Geschichte der Indianer, deren Stämme allmählich ver-

schwinden. Die Autorin stellt ausführlicher die Kultur und die Geschichte der Hopi-Indianer dar, deren Vertreter sie während einer Reise in den Canyon Anasazi kennenlernt. Die Geschichte der USA und Deutschlands verschränkt sich auch aus einem anderen Standpunkt betrachtet: Los Angeles ist die Stadt der deutschen Emigranten und wird nicht zufällig „Weimar unter Palmen“ (Wolf 2010: 205) genannt.

Aus der großen Zahl deutscher Schriftsteller, die sich in Los Angeles aufgehalten haben, fällt das Interesse der Autorin insbesondere auf die beiden Klassiker Thomas Mann und Bertolt Brecht. Sie lässt die Protagonistin die Häuser besuchen, wo diese Schriftsteller im Exil gewohnt und geschaffen haben, zitiert aus ihren Werken, die im Exil entstanden sind, kommentiert sie und zieht dabei immer den Vergleich mit ihren eigenen Erlebnissen als Fremde in Kalifornien. Interessant ist die Tatsache, dass die Protagonistin Bücher der deutschen exilierten Autoren sucht, im Antiquariat kauft, liest und analysiert. Der Leser erfährt nicht genau, worin die Forschungsaufgabe der deutschen Stipendiatin in den USA besteht. Dies stellt ebenfalls eine Leerstelle dar, die der Leser selbst ausfüllen sollte. Man kann nur vermuten, dass die Aufgabe der Germanistin eben darin besteht, die deutsche Exilliteratur in Kalifornien zu untersuchen. Die Exilliteratur ist zwischen zwei Kulturen entstanden und ist somit ein Zeugnis der Wechselwirkung zwischen den Kulturen und der Anpassungsprozesse in der fremden Kultur. Die Autorin macht auf die Schwierigkeit solcher Prozesse und das Leiden der Exilanten unter dem Verlust der Heimat aufmerksam.

Besonders aussagekräftig ist ein Zitat aus Leonhard Franks Lebensbericht „Links, wo das Herz ist“: „Sein Leben war nicht mehr sein Leben. Es war mitten entzweigebrochen“ (Wolf 2010: 304). Christa Wolf kommentiert das Zitat als „die Schilderung jenes Zustands, in den das Exil den Emigranten versetzt“ (Wolf 2010: 304). Mit dem Heimatverlust geht gewissermaßen ein Identitätsverlust einher. Das Leben verliert seinen Sinn und wird leer. Das Schreiben darüber sollte den Exilautoren helfen, die innere Leere und das Gefühl der Fremdheit zu überwinden.

Eine ähnliche Erfahrung der Selbstentfremdung und des Selbstverlustes hat die Erzählerin in Kalifornien infolge der Medienkampagne ebenfalls gemacht: „Ich war ausgehöhlt“ (Wolf 2010: 307); „Ich erlebte, wie ich starb. Ich war tot“ (Wolf 2010: 237). Durch die Darstellung dieses Ich-Verlustes und der Identitätskrise übt Christa Wolf m. E. scharfe Medien- und Gesellschaftskritik. Die westliche Öffentlichkeit und der Journalismus mischen sich aggressiv und zerstörerisch in das Leben der Autorin und in die Beziehung Autor – Leser ein. Der Selbstaufbau erweist sich als ein mühsamer

Prozess, der sich im Schreiben als Selbsttherapie manifestiert. Auch bei Christa Wolf kommt dem Schreiben diese therapeutische Rolle zu. Durch das Schreiben dieses Romans ist es ihr sicherlich gelungen, die tiefe Krise zu überwinden, in die sie durch die Medienkampagne geraten ist.

LITERATUR

- Arker 1994:** Arker, D. „Was bleibt. Was meiner Stadt zugrunde liegt und woran sie zugrunde geht“. Anmerkungen zu Christa Wolfs Erzählung „Was bleibt“. // H. L. Arnold, (Hg.). *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Heft 46. Christa Wolf. Göttingen: Edition Text + Kritik, 1994, S. 88-99.
- Jessen 2010:** Jessen, J. Christa Wolf: Reise ans Ende der Tugend. // *Die Zeit* 17. 06. 2010 № 25, 28. 01. 2014 <<http://www.zeit.de/2010/25/Christa-Wolf>>.
- Kämmerlings 2010:** Kämmerlings, R. *Christa Wolf: Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud. Mein Schutzengel nimmt es mit jedem Raumschiff auf*. Frankfurter Allgemeine Zeitung 18. 06. 2010, 11. 12. 2013 <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/christa-wolf-stadt-der-engel-oder-the-overcoat-of-dr-freud-mein-schutzengel-nimmt-es-mit-jedem-raumschiff-auf-1999147.html>>.
- März 2010:** März, U. *Selbtsuche unter der Sonne Kaliforniens. Buch der Woche: Christa Wolf: „Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud“*. Suhrkamp Verlag. Deutschlandfunk 20. 06. 2010, 11. 12. 2013. <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/1206225/>.
- Stephan 1991:** Stephan, A. *Christa Wolf*. Beck'sche Reihe. Autorenbücher. München: Verlag C. H. Beck, 1991.
- Widmann 2010:** Widmann, A. *Christa Wolfs letzter Roman „Stadt der Engel“*. *Wahrheit und Wahn*. Frankfurter Rundschau, 14. Juni 2010, 11. 12. 2013 <http://www.fr-online.de/literatur/christa-wolfs-letzter-roman--stadt-der-engel--wahrheit-und-wahn,1472266,4476272.html>.
- Wolf 2010:** Wolf, Ch. *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010.
- Wolf 1998:** Wolf, Ch. *Was bleibt*. Erzählung. München: Taschenbuch Verlag, 1998.

***СМЪРТТА В ЛИТЕРАТУРАТА –
КАНОНИЧНА, ИСТОРИЧНА,
КАТАРТИЧНА***



М. М. БАХТИН ЗА СМЪРТТА, АКУШИРАЩА ГЕРОЯ

Атанас Бучков
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

M. M. BAKHTIN ON DEATH WHICH DELIVERS THE HERO

Atanas Buchkov
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The paper focuses on Bakhtin's perception of the function of "death" in the creative attitude of Author to Hero. It reveals the range of death's validity, as well as (hypothetically) the consequences of this regarding "death in literature".

Key words: death, memory, crisis

*За естетическото завършване на героя
съществено значение има антиципацията на смъртта.*
М. М. Бахтин

Пряко отношение към темата на нашата конференция Бахтин няма. Ако обаче си позволявам да го приобща към нея, то е заради творческия подход на Автора към Героя, неизбежно свързан със смъртта. По-насочващо казано – с предпоставките за „дара на смъртта“ в литературата. За да ориентирам по какъв начин ще тематизирам смъртта у Бахтин, ще добавя аспектите, в които тя е застъпена в неговото наследство. А те са: „раждащата смърт“ в карнавалното светоусещане, изследвана в романа на Рабле; смъртта като възможност за „акуширане“ на героя; съпоставката на смъртта у Толстой и смъртта у Достоевски. Опитът да се поставят те под един знаменател е твърде поучителен за синтетичното навлизане в Бахтин. Поучителен е то с какво: с обобщаващото твърдение, че Бахтин, създавайки „апофатическа естетика на творческата смърт“ и „жертвеното самоколение“, в крайна сметка „конструира“ една „удивителна онтология на естетическото дерзание в смъртта“ (Исупов 1995: 110, 111, 113). Обосновката на подобно твърдение достига до обществената атмосфера на след-

революционните години. И илюстративно търси подкрепа в плаката, съпровождащ ковчега на Ленин – „Гробът на Ленин е люлка на човечеството“. Впечатляващо, но едва ли проясняващо. Споменавам работата „Смърт Другого“ на К. Г. Исупов неслучайно. Става дума за добър познавач на Бахтин с множество публикации върху обемистото му наследство¹, у когото тематизирането на смъртта е просто изключение в бахтинологията. В обилните коментари към многотомното издание на Бахтин „смъртта“ също не е застъпена. С едно изключение, на което по-късно ще се позова.

Продължавайки по същество, отново ще взема повод от изследването на К. Г. Исупов. Ако наистина „принцип на пластичното овладяване на „другия“ става скулптуриката на смъртта“ (Исупов 1995: 187), какви са собствено Бахтиновите основания за този принцип? Но основания – да подчертая – първо, онтологико-антропологически, и едва сетне – творчески. И то така, както те са набелязани в „Автор и герой в естетическата дейност“.

За смъртта в творчески продуктивното отношение на Автора към Героя Бахтин отваря дума по повод на „времето цяло на героя“, т.е. – по повод на неговата „душа“: „душата като ставащо в ъ в в р е м е т о вътрешно цяло, като д а д е н о, н а л и ч н о цяло се изгражда в естетически категории: това е дух, какъвто той изглежда о т в ъ н, в другия“ (Бахтин 2003: 176). Как наистина става възможно нейното овладяване-изображение, отвежда Бахтин към изходното различие между „смъртта отвътре“ и „смъртта отвън“. Тоест до въпроса – възможно ли е „смъртта отвътре“ за живото самосъзнание на човека? Какви са предпоставките да мислим/преживяваме собствената си смърт от отсамната страна на живота? Отговорът на Бахтин е: „раждането и смъртта като м о и не могат да станат събитие на собствения ми живот [...] Да помисля за света след моята смърт, разбира се, мога, но да го преживея като емоционално оцветен факт на смъртта си, на моето небитие, аз не мога отвътре на самия себе си, за да постигна това, трябва да се вживея в друг или други, за които смъртта ми, моето отсъствие би било събитие в техния живот; опитвайки се емоционално (ценностно) да възприема събитието на моята смърт в света, аз ставам обзет от душата на възможния друг и вече не съм сам... Цялото на моя живот не е значимо в ценностния контекст на

¹ Същата работа е включена като част от пространния увод на К. Г. Исупов („Уроки Бахтина“) към двутомната антология (около 1300 страници) с изследвания, посветени на Бахтин – *М. М. Бахтин pro et contra*. СПб: изд. Русского Християнського института, 2001.

живота ми. Събитието на моето раждане, ценностното пребиваване в света и най-сетне моята смърт се извършват не в мен и не за мен. Емоционалната тежест на живота ми в неговото цяло не съществува за мен“ (Бахтин 2003: 179 – 180).

Чрез същата „феноменологична оптика“ към проблема за смъртта с оглед на живото самосъзнание Бахтин се връща в записките си от 1961 г. Разсъжденията му в случая са насочени в посока към съпоставката на смъртта у Толстой и смъртта у Достоевски. Включването им в случая е нужно по две причини. Първата – заради допълнителната обосновка на различието между „смъртта отвътре“ и „смъртта отвън“, и втората – какви творчески прерогативи носи „смъртта отвън“ за Автора и как по-конкретно да се схваща тя като непременно условие за раждането на Героя, мислено вече в общотеоретичен план. Тук различието Бахтин назовава „смърт за себе си“ и „смърт за другите“, за да открие интереса на Толстой към първия случай – изобразяването на смъртта отвътре, смъртта за самия умиращ. И тук основателно коментаторите на тома, в който записките са включени, посочват, че става дума за литературоведски подход, който вече е разгледан в „Бахтиновата философска естетика“, „независимо от Толстой и Достоевски“. Затова и може да се твърди, че „наблюденията се явяват парадигма на общофилософската Бахтинова тема“: „характерен случай за съотношението на философска тема и конкретно литературознание“ (Бахтин 1996: 664). Ето как по същество философският подход обосновава литературоведския. „За да изобрази смъртта отвътре, Толстой не се бои рязко да наруши жизненото правдоподобие на позицията на разказвача“. Нещо повече, за да подчертае това като творческо пристрастие у Толстой, Бахтин обобщава, че „той прехожда от едно съзнание в друго като от стая в стая“, пренебрегвайки „абсолютния праг“, „абсолютната граница“ на съзнанието. Така приблизително 40 години по-късно Бахтин се връща към „смъртта отвътре“, за да я открие в съпоставката съзнание/самосъзнание. Предлагам масивен цитат от записките. „Началото и краят лежат в обективния (и обектен) свят на другите, а не за самия съзнаващ. Работата не е в това, че в смъртта отвътре е невъзможно да се надникне, но тя не може да се види, както е невъзможно да видим своя тил, без да припомним до огледалото... Смъртта отвътре, т.е. осъзнатата своя смърт, не съществува за никого, нито за самия умиращ, нито за другите, не съществува въобще“ (Бахтин 1996: 347). В този смисъл смъртта не може да бъде „факт на самото съзнание“. Защото „по самата си природа то не може да има осъзнато (т.е. завършващо го съзнание) начало и край, нами-

ращо се в реда на съзнанието като последен негов член, направен от същия материал, от който останалите моменти на съзнанието... Начало и край, раждане и смърт имат човекът, животът, съдбата, но не съзнанието, което по своята природа, разкриващо се само отвътре, т.е. единствено за с а м о т о съзнание, е безконечно. Началото и краят лежат в обективния (и обектен) свят за другите, не за самия съзнаващ“ (Бахтин 1996: 347). Оттук и обобщението, което Бахтин формулира – „съзнанието притежава и своеобразие, субективна страна, за самото себе си, в термините на самото съзнание то не може да има нито начало, нито край. Тази субективна страна е обективна (но не обектна, не вещна). Отсъствието на осъзната смърт (смърт за себе си) е такъв обективен факт, както отсъствието и на осъзнато рождение. В това е своеобразието на съзнанието“ (пак там: 348).

Така, за да бъде естетически достъпна и творчески постигната, подходът към „смъртта отвътре“, „смъртта за мен“ се нуждае от друго съзнание, което я „вижда“, т.е. нуждае се от „минимум овещественост (обектност)“. И тогава уместно идва питането: ако подстъпите към „смъртта отвътре“ лежат вън от самосъзнанието и възможностите за нейното виждане са прерогатив на Другия, то в такъв (вече широк и принципен) смисъл за творчески оформящата активност на Автора „смъртта“ се превръща в условие за възможност за акуширане на героя – за неговото раждане и естетическо отглеждане.

И тук отговорът има за предпоставка онтологичното измерение на смъртта, зад което и се прокрадва собствено естетическото. Тъкмо след края на Другия, след загубата на близкия в чисто личен план, „започват да преобладават естетическите моменти (в сравнение с нравствените и практическите)“, доколкото именно сега, след загубата „ми принадлежи цялото на неговия живот, освободен от моментите на времето бъдеще, цели, дълженствуване. След погребението – продължава Бахтин – следва п а м е т т а: аз имам целия живот на другия в ъ н от себе си, и тук започва естетизацията на неговата личност, закрепването и завършването в естетически значим образ. От емоционално-волевата нагласа на поминуване на отишлия си съществено се раждат естетическите категории на оформянето на вътрешния човек (и на външния), понеже тази нагласа по отношение на другия владее ц я л о с т н и я подход към времето и завършено цяло на вътрешния и външния живот на човека“ (Бахтин 2003: 181). По този начин изведена, естетическата оптика вече набеязва своите основания в „смъртта“ и просветва нейното концептуално значение у Бахтин. Тя насочва към акуширането на Героя като д а д е н о с т, към

която ще снизхожда от вън оформящата активност на Автора. Утробата на творческото въображение се нуждае от „смъртта“ на героя като памет за него. И в този смисъл „паметта/смърт“ задава още първите крачки на творческото оформяне-изграждане на героя. Същото, което у Бахтин – разгърнато и вариативно нюансирано – изглежда така: „Паметта започва да действа, като сила събираща и завършваща, още с първия момент от появяването на героя, той се ражда в тази памет (смърт), процесът на оформяне е процес на поминуване. Естетическото въплъщение на вътрешния човек от самото начало предполага смисловата безнадеждност на героя“ (Бахтин 2003: 200). „Паметта/смърт“ е неговият „хороскоп“. В този именно аспект, „апофатически“ и изпреварващо казано, за да се роди творчески жив, героят трябва да „умре“. Неговата „смислова безнадеждност“ е предпоставка за творческото му оформяне и завършване по принципа „мил не защото е хубав, а хубав, защото е мил“ (Бахтин 2003: 57). Затова и „естетическият подход към живия човек изпреварва неговата смърт, предопределя бъдещето и го прави сякаш ненужно, на всяка душевна определеност е иманентна съдбата. Паметта е подход от гледна точка на ценностната завършеност; в известен смисъл паметта е безнадеждна, но затова пък само тя умее да цени покрай целите и смисъла на вече завършения, изцяло наличен живот“ (Бахтин 2003: 181). Ето защо „паметта владее златния ключ към естетическото завършване на личността“ (пак там). Още от самото начало чрез нея „трябва да напишваме неговите (на героя – б.м.) смислови граници, да му се любуваме като на формално завършен, но да не очакваме от него смислови откровения, от самото начало ние трябва да го преживяваме целия, да имаме работа с него целия, в този смисъл той трябва да бъде мъртъв. Можем да кажем, че смъртта е форма на естетическо завършване на личността“ (Бахтин 2003: 181). Защото в противен случай, „ако движещият живота на героя смисъл ни увелича от страна на своята зададеност, а не индивидуална даденост в неговото вътрешно битие, то това затруднява формата; животът на героя започва да се стреми да се промъкне през формата“ и тогава „художествено убедителното завършване става невъзможно“ (пак там : 201).

Позволих си това изобилие от цитати, първо, защото те отчетливо пунктират логиката на Бахтиновата мисъл – концептуалното схващане на „смъртта“ в творческия акт. Но заедно с това, второ – и заради прокрадващата се в тях конкретика на нейната работа. От една страна, „паметта/смърт“ обяснява защо по отношение на Героя и неговата **з а д а д е н о с т** в художествения свят на творбата Авторът

трябва да бъде „извънжизнено активен“, а творческата му активност – „извънсмислова активност“ (Бахтин 2003: 248); от друга, пояснява посоката, в която ще се прояви тя като резултат – в „индивидуалната даденост“ на „вътрешното битие“ на героя, в неговата „душевна определеност“ и „иманентна“ на нея „съдба“. С други думи – в убедително постигната естетическа самоличност на Героя.

Давайки си сметка за високата концептуална абстрактност на „паметта/смърт“ в логиката на творческия акт, на това място си бях наумил да предложа приземяващ пример, който вече съм използвал (вж. Бучков 1995: 75 – 119). Пример, мисля, хубав, при това двойко. Защото състоянието, в което Ана Каренина търси изход от угризенията и вината в смъртта (и въображаемо, с „усмивка на състрадание към себе си“, я преживява чрез паметта на другите за нея), от една страна – гледа в основанията на Бахтиновата „естетика на словесното творчество“, от друга – към нейните основи. Пътъом ще добавя, че ако за Бахтин „естетичното се осъществява напълно само в изкуството, затова естетиката трябва да се ориентира към изкуството“, същевременно „тя е длъжна да обясни тези хибридни и нечисти форми на естетичното“ извън него. Тъкмо защото „във философски и житейски смисъл тази задача е извънредно важна, тя може да послужи като пробен камък на всяка естетическа теория“ (Бахтин 2003: 280). В случая – най-вече за собствената му теория, в чиито основи е корелативната двойка Автор и Герой, а съществена част от нейните основания – в „хибридните и нечисти форми на естетичното“. Състоянието и преживяването на Ана Каренина е тъкмо такъв пример. Но тъй като аналитично е твърде обстоятелствен, реших да не го преповтарям, а да предложа друг, пряко насочващ към акуширащата роля на „смъртта/памет“.

Става дума за по чеховски „скупната история“ на Андроников от разказа „Вина“ на Ем. Станев. По-точно – за момента, в който авторът е усетил увереност да се заеме с героя. Замисълът за разказа се излюпва от заредена с естетическа жизненост случка – опита на „един бакърджия от еснафа, изпаднал в дългове, да се самоубие“, разгласявайки преди това намерението си. (Бакърджията се затваря в дюкяна си, чува се изстрел, разбиват вратата, за да го видят как, хвърлил пушката, „плаче като жена“. Тази случка – споделя Ем. Станев – ми послужи за моя разказ „Срещу Великден“ (първоначалното заглавие на разказа – б.м.). А з р а з б р а х з а щ о е п о с т ъ п и л т а к а (р. м. – А. Б.) бакърджията. Исколо му се на човека да го съжаляват, да го оплакват, но като нямал кураж да умре, изиграл тоя номер, за да

си възвърне равновесието...“ (Станев 1983: 271). Как се разгръща това въображаемо и фикционално, ще пропусна. Защото по-съществено за случая е друго – т а к а р а з б р а н, „хороскопът“ на „душата“ се превръща в решаваща предпоставка за нейната естетическа жизненост. И оттук насетне душата на прототипа може да се прероди в Андроников. И то именно такъв, какъвто го оформя и „завършва“ финалът на разказа – сам и безпомощен, неутешен и неутешим. Един невинен виновник, способен да прехвърли своята вина върху безсърдечните житейски обстоятелства. Тъкмо това и подсказва п о з и ц и я т а на автора, задаваща з а в ъ р ш в а н е т о. Тук е мястото да вметна думите на Бахтин: „преди да заеме чисто естетическа позиция по отношение на героя и неговия свят, авторът трябва да заеме чисто жизнена“ (Бахтин 2003: 84). Казано за случая – става дума за позицията, от която въпросът „защо е постъпил така бакърджията“ (и всеки като него, попаднал в клопката на подобна безизходица) не е само „личен“ въпрос. Или обобщаващо казано – става дума не за „случайна“, а за „съществена ценностна позиция“ (Бахтин 2003: 290), за „оценка от общозначима или приемана за такава гледна точка, която се стреми към общозначимост“ (пак там). Тя и задава и осигурява перспективата на естетически продуктивното виждане и завършване на героя.

Налага се да добавя още нещо, което преди това само паремийно загатнах – авторовото отношение към героя, проникнато от „обективната естетическа любов“ („мил не защото е хубав, а хубав, защото е мил“). Защото чрез нея и в единство с нея „смъртта/памет“ може да овладее и постигне героя „убедителен и жив“. Понеже кавичките тук ограждат думите на Ем. Станев, ето и цялото, в което принципът е творчески споделен. „Тук (в разказа – б.м., А. Б.) аз влагах някакво чувство и макар че се смеех над моя жалък герой, обичах го от сърце и душа. И тъй му вдъхнах живот, направих го убедителен и жив. Тогава разбрах, че да се пише нещо, то трябва да се обича и дълбоко да се разбира...“ (Станев 1983: 272).

Понеже чрез примера навлязох по-навътре в Бахтиновата парадигма, ето и причините за това. Първата – тематизирането „смъртта/памет“ в нея може да се мисли само относително самостоятелно, тоест като логически свързващо и средищно звено между Авторовата „извънположеност“ (позиция) спрямо героя и неговото естетическо „завършване“. В бахтинологията „завършването“ е отдавна открито като централна категория. Но същевременно – категория, субординационно свързана с Авторовия „излишък на виждането“, с неговия „обхващащ кръгзор“. Произтичаща от първата е и втората причина –

за да подготвя, макар илюстративно, важния във връзка с функцията на „смъртта/памет“ въпрос за границите на нейната валидност. Инак казано – теоретично универсален ли е нейният обхват?

За всеки пребивавал по-дълго в полето на бахтинологията е повече от ясно, че отговорът на подобен въпрос е дълъг и обстоятелствен. Затова за случая ще го съкратя радикално така – валидността опира до и спира пред „полифоничния герой“ на Достоевски. (Цитираната в началото съпоставка между „смъртта у Достоевски“ и „смъртта у Толстой“ в някаква степен подсказва това.) За него тя е ненужна, защото е ... невъзможна. Защото предметът на изображението тук не е „той“, „ти“ – героят „личност“, героят „дух“. И тъкмо по тази причина – незавършим. Това и дисквалифицира функцията на „смъртта/памет“ в творческия акт. Във връзка с това, съдържано макар, налага се отново да се върнем към бележките, които Бахтин прави във връзка с преработката на изследването си за Достоевски. Ето няколко насочващи ориентира. „Подробно да се осветли различието между характер и личност. И характерът в някаква степен е независим от автора (неочакваният за Пушкин брак на Татяна), но независимостта (собствената логика) носи обектен характер: личността не се поддава (съпротивлява се) на обектното познание и се разкрива само свободно диалогично (като „ти“ за „аз“)" (Бахтин 1996: 357). При Достоевски е налице „напълно нова структура на човешкия образ – пълноправното и пълнозначно чуждо съзнание... от нищо незавършимо (даже и от смъртта)" (Бахтин 1996: 340). Ето и бележка, съчетаваща антропологическите основания с поетологическата конкретизация: „Личността не умира. Смъртта е отиване. Човек сам си отива. Изображението на личността изисква преди всичко радикална промяна в позицията на изобразяващия автор – обърнатост към „ти“ (Бахтин 1996: 360). Така от „завършваща“ авторовата активност се трансформира в „питаща, провокираща, съгласяваща се, възразяваща и т.н., т.е. в диалогична“ (Бахтин 1996: 342). Затова и „там, където доминантата на образа се явява самосъзнанието“, там“ е невъзможна нито биографичната, нито органичната смърт“ (Бахтин 2002: 320). За разлика от героите на монологичните романи, които „чувстват себе си предрешени и завършени, сякаш мъртви преди смъртта си“ (Бахтин 2002: 309), функцията на „смъртта/памет“ в полифоничния роман е невъзможна. Още веднъж – защото в полифоничния роман „авторовата позиция“ престава да бъде „обхващаща и завършваща“ (Бахтин 1996: 367). Авторовият „излишък на виждането“ става „честен“, „безкористен“. Причината за това обаче не е само поетологична. Защото диалогичната

„жанрова традиция“ („паметта на жанра“) се пресича с въпроса за „извънхудожествените причини и фактори, които са направили възможно построяването на полифоничния роман“ (Бахтин 2002: 35). Инак казано – отпадането на „смъртта/памет“ не е предопределено само от „самосъзнанието като доминанта на художественото изграждане на героя“. За да влезе „личността“ поетологически чрез самосъзнанието в романа, нужни са тъкмо тези „извънхудожествени причини и фактори“: съвременността на Достоевски, в които тя („личността“!) о в е щ е с т в я в а щ о е поставена на изпитание. Така достигаме до „неизкупения герой на Достоевски“ – концептуален прототип от „Автор и Герой в естетическата дейност“, в перспективата на който и се оформя полифоничният герой в изследването за Достоевски. Ала „неизкупеният герой на Достоевски“ е посочен във философската естетика на Бахтин като проява–разклонение на „кризата на авторството“.

Как изглеждат те взаимносвързано, препращам към великолепната работа на С. Г. Бочаров (Бочаров 1999: 520 – 535), намерила израз и в коментарите му към т. 2 и т. 6. Единственото, което бих си позволил да добавя за случая, е насочено към основанията за раждането на полифоничния герой без акуширащата помощ на „смъртта/памет“. Нещо отчетливо открито в „Проблеми на поетиката на Достоевски“, но пред което някак онтично свенливо притварят очи коментарите. За това става дума: „[...] главният патос на цялото творчество на Достоевски [...] е борбата с о в е щ е с т в я в а н е т о на човека в условията на капитализма... самият Достоевски не е употребявал термина „овеществяване“, но именно този термин най-добре изразява дълбокия смисъл на неговата борба за човека. Достоевски е съумял с най-голяма проникателност да види проникването на това о в е щ е с т в я в а щ о о б е з ц е н я в а н е на човека във всички пори на съвременния нему живот и в самите основи на човешкото мислене“ (Бахтин 2002: 73 – 74). Според Бахтин, признавайки героя като пълноценно „ти“, Достоевски именно посвоему реагира срещу силите, които застрашават личностния статут на неговите житейски двойници. Така той постига своята „безусловно п о с л е д н а позиция“. Но я постига художествено специфично – чрез „освобождаващия и развеществяващ с м и с ъ л н а х у д о ж е с т в е н а т а ф о р м а“ (Бахтин 2002: 74).

И така, ако „кризата на авторството“ е по същество неспособността на автора „да се „прислони“ към някаква „голяма“ ценностна система“ (Бахтин 2002: 644), ако „неизкупеният герой на Достоевски“ логически трасира пътя към полифоничния изход от нея (от същата

криза, в която Л. Н. Толстой безпомощно закъсва с княз Нехлюдов) (вж. Бучков 2003: 33 – 68), то, да попитам най-сетне, какво общо би могла да има тя („кризата“!) със „смъртта в литературата“?

За да отговоря на този въпрос (но също с въпрос – не повече), ще добавя нещо, което ранният Бахтин отбелязва във връзка с друг от възможните ѝ аспекти. Става дума за случая на „естетизма“, когато авторът става „безотговорен, защото героят... „изчезва“ (Бахтин 2003: 260 – 261). А ето как почти 50 години по-късно в работните си записки Бахтин отново се връща към кризата. „Търсенето на собствено слово в действителност е търсене не на собствено, а на слово, което е повече от мен самия... търсене на авторска позиция. Сега това е най-острият проблем на съвременната литература, довеждащ мнозина до отказ от романия жанр, до замяната му с монтаж от документи, до описание на вещите, до летризм, в известна степен и до литературата на абсурда. Всичко това в някаква степен може да се определи като различни форми на мълчание. Тези търсения довеждат Достоевски до създаването на полифоничния роман. За монологичен роман той не намира думи. Паралелният път на Л. Толстой е към народните разкази (примитивизъм), към въвеждането на евангелски цитати (в завършващите части)“ (Бахтин 2002: 412 – 413).

Продължим ли „кризата“ в набеязаната посока, навярно ще достигнем и до „нечовешкото“, т.е. до „постмодерното възвишено“ и ступорния за автора въпрос „какво е писането?“ (Лиотар 1999). Тук вече може да бъде поставен въпросът: а кога е възможно „смъртта в литературата“ да е „мила усмивка, а хладен гроб сладка почивка“? Въпрос, способен да препрати към заключително по-обобщаващия – как се вписва в тематичния хоризонт на конференцията „кризата на авторството“?

Ако „смъртта/памет“ свързващо полага „завършването“ на Героя от „общозначима позиция“, то, мисля, „смъртта в литературата“ би могла да бъде „канонична, исторична, катартична“. След което обаче се одързостявам да попитам – а не е ли тогава „кризата на авторството“ п р а г ъ т, зад който посочените хипостази на смъртта се оказват невъзможни?

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1996:** Бахтин, М. М. *Собрание сочинений*, т. 5. Москва: Русские словари, 1996.
- Бахтин 2002:** Бахтин, М. М. *Собрание сочинений*, т. 6. Москва: Русские словари, 2002.
- Бахтин 2003:** Бахтин, М. М. *Собрание сочинений*, т. 1. Москва: Русские словари, 2003.
- Бочаров 1999:** Бочаров, С. Г. Неискупленный герой Достоевского. // *Сюжеты русской литературы*. Москва: Языки русской культуры, 1999, 521 – 534.
- Бучков 1995:** Бучков, А. *Литературнотеоретични фрагменти*. Пловдив: Хермес, 1995.
- Бучков 2003:** Бучков, А. *Между писането и написаното*. Пловдив: Макрос, 2003.
- Исупов 1995:** Исупов, Г. К. „Смерть Другого“. // *Бахтинология. Исследования, переводы, публикации*. СПб.: Алетейя, 1995, 103 – 117.
- Лиотар 1999:** Лиотар, Ж.-Ф. *Нечовешкото*. София: СОНМ, 1999.
- Станев 1983:** Станев, Ем. *Събрани съчинения*, т. 7. София: Български писател, 1983.

ОНТОТЕОЛОГИЧНИЯТ ОБРАЗ НА СМЪРТТА В ПОЕТИКАТА НА ОТОКАР БРЖЕЗИНА

Жоржета Чолакова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

THE ONTOTHEOLOGICAL IMAGE OF DEATH IN OTOKAR BŘEZINA'S POETICS

Zhorzheta Cholakova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The problem of death – not only as an unavoidable final point of human life, but also as a transcendental sign of being – plays a key role in the metaphysical philosophy of Otokar Březina (1868-1929) – the most significant Czech symbolist poet. This paper is an attempt to rethink a popular thesis that has been dominating Czech literary criticism: the one about the connection between Catholicism and Březina's transcendental vision of the human soul and the universe. The research is based on the term ontotheology which, according to Heidegger, is essential for metaphysics but is not equal to theology.

Key words: Otokar Březina, ontotheology, Kant, Hegel, Heidegger

Пеем химн от думи, които на всички земни езици означават смърт.
Отокар Бржезина. „Разсъмване на запад“

Pějeme hymnu ze slov, jež značí smrt ve všech jazycích země.
Otokar Březina. „Svítání na západě“

Разбирането на символизма за поезията като висша форма на познание може съвсем основателно да се параболизира с притчата на Платон за пещерата¹: когато окованите във веригите на земното битие люде са озарени от светлината, настъпва просветление и те разбират, че са виждали дотогава само отразени сенки, а не първообраза на не-

¹ Притчата за пещерата е представена в Седма книга „Сенките и пещерата“ в трактата *Държавата*.

щата. Това просветление за привикналите към мрака очи е болезнено, но е истинно: светлината на познанието носи болка, но прави видима скритата същност на създанието. За модернизма от края на деветнадесети век, и най-вече за създадената от символизма визия за трансцендентното познание, тази Платонова притча се оказва значещ набор от основни образни кодове, които поради своята адекватност към онтологичната философия на символизма ще проявят хиперактивност. И тъй като за символизма идеята за трансцендентното познание неминуемо поставя въпроса за граничността на земния живот и неговата интелигибелна недостатъчност, притчата за Платон – макар и да не говори за смъртта като за екзистенциален край, говори за живота като гроб за окованите тела: светлината на познанието озарява само тези, които се освободят от своите окови. А именно в тази концептуална перспектива се формира метафизичната философия на символизма, който в чешкия литературен контекст се свързва с името на Отокар Бржезина – „най-световния“ чешки писател, по думите на Карел Чапек, създал „велико поетическо творчество, което заема едва 200 страници“ (Чапек 1985: 242, 243). Макар чешката литературна критика да разполага с богат арсенал от подобни мнения за поезията на Бржезина, неслучайно цитираме Карел Чапек: от една страна, защото е писател, който също е определен за „световен чех“, а от друга, защото неговите естетически ориентири са диаметрално противоположни на символизма – така се надяваме да създадем впечатление за значимостта на Бржезиновата поезия, която е била обявявана и от реалисти, и от модернисти, включително и от сюрреалистите през 30-те години², за върхово явление не само в чешката, но и в световната поезия.

Различните отправни точки, от които се изрича възторжената оценка за поезията на Бржезина, съпътстват неотменно литературната рецепция на неговата поезия. И това е така, защото неговото уникално и при това първостепенно по значимост място в развитието на модерната чешка поезия от 90-те години на XIX в. се признава независимо от различните естетически предпочитания на литературните поколения. Тези различия обаче, с оглед на поставения пред нас изследователски проблем, ще сведем само до въпроса за религиозността на поета. Фр. Кс. Шалда ясно очертава двете противоположни становища относно католицизма на Бржезина: от една страна, на Ем. Халупни, че „Бржезина не е бил католик, не е вярвал в Христовата божественост, а в края

² В своята антология *Модерни поетически течения (Moderní básnické směry, 1937)* Витезслав Незвал обявява О. Бржезина за един от предходниците на сюрреализма.

на живота си дори в неговото историческо съществуване“; от друга, Шалда се позовава на Якуб Демъл и Ярослав Дурих³, които приемат безусловно думите на самия Бржезина, изречени от него пред свидетели малко преди да издъхне: „От никого нищо не искам, живях в бедност и искам да умра като католически християнин, а на гроба си нищо друго не искам освен обикновен кръст“ (Шалда 1991: 36 – 37). И двете мнения, макар и диаметрално противоположни относно религиозните убеждения на Бржезина, са изречени с чувство на преклонение пред неговия изключителен поетически талант. Разногласието сред литературните среди относно религиозните възгледи на Бржезина и степента на тяхното проникване в неговия художествен свят мотивира нашето намерение да се абстрахираме от това, доколко Бржезина е предан католик (още повече при наличието на толкова противоречиви факти и свидетелства от биографичен порядък). Изходната ни теза е, че философско-лирическата представа на Бржезина за трансцендентната същност на познанието неминуемо поставя във фокуса на неговата метафизична мисъл въпроса за смъртта – но тази доминанта е израз не на отношението му към католицизма, а на онтологична идея за битието, разбирана като нетъждествена на християнската теология.

За изясняване на полето на онтологичната (ὄν – θεῖον – λόγος) ключови се оказват понятията „битиe“ и „съществуващо“, върху които се гради и цялостната философия на Хайдегер. В своята студия „Онтологичното в творчеството на Хайдегер“ френският философ Франсоа Жаран изяснява, че това, което Хайдегер разбира като онтологично тълкуване на въпроса за битието на съществуващото, означава да се подходи към същността на битието чрез екзистенцията на едно върховно, най-висше съществуващо, чийто начин на „бъдене“⁴ се явява архетип на същността на всяко съществуващо. Според тази теза метафизичното мислене е онтологично (Жаран 2006: 37).

Изразена чрез езика на символизма, и в частност на Отокар Бржезина, онтологичната идея за битието придава и на лирически субект, и на обсебяваната за него визия за трансцендентния Абсолют относителна самостоятелност, но в същото време обяснява тяхната

³ Якуб Демъл и Ярослав Дурих са чешки писатели, съвременници на Отокар Бржезина, свързани с католическите литературни среди. Демъл е бил дори католически свещеник.

⁴ Използваме тази странна дума по две причини: първо, за да я различим от понятия като „съществуване“, „екзистенция“, и второ, поради факта, че в българския превод на някои трудове на Хайдегер (напр. „Битие и време“ в превод на Димитър Зашев) тя вече е влязла в обращение.

неделимост. Лирическият субект нерядко се явява в ролята на трансцендентален⁵ субект, който сякаш заема овъншнена спрямо индивидуалния житиен опит позиция, за да заяви едно надредно спрямо екзистенциалната конкретика априорно познание за битието. Така лирическият субект, който излиза „извън“ екзистенцията, но без да се отказва от своята азовост, влиза в деперсонализираната роля на трансцендентален субект, като по този начин изгражда сложна корелация с християнското разбиране, че Бог е „извън“ сътвореното. Това трансцендентално познание всъщност е абсолютното познание, което Хайдегер в своя труд върху *Феноменология на духа* на Хегел определя като онто-тео-логия (по т. въпрос вж. Булноа 1999: 29). Именно в това свое съчинение Хайдегер внася следното разяснение: „Това, което искаме да кажем чрез израза „онтотеология“, е, че проблемът за *ὄν* в качеството си на логичен проблем е изцяло ориентиран към *θεός*, който следователно е възприеман ‘логически’“⁶ (цит. по Булноа: пак там). При подобна евристична перспектива познанието за Бог се оказва достъпно за разума и той се превръща в спекулативна, т.е. умозрителна битийна субстанция: той е самото Битие. Възприемайки абсолютата за съществуващ, Хегел изследва битието на съществуващото, като по този начин, според виждането на Хайдегер, неговата философия се явява онтология на божественото, т.е. онто-тео-логия. За Хайдегер, както изтъква Булноа, е от значение Хегеловата идея, че съществуващото и логосът са детерминирани посредством божественото, но не в традиционния смисъл, който влага рационалистичната теология: „В строгия смисъл на думата онто-тео-логията не се смесва с кантианското разбиране за онто-теология,

⁵ Разликата между *трансцендентен* и *трансцендентален* формулира Кант в *Критика на чистия разум*. Тази разлика можем да сведем до следното: трансцендентен е обектът, който принадлежи на отвъдното, а трансцендентална е интелектуалната рефлексия (предикат): „Наричам *трансцендентално* всяко познание, което се занимава изобщо не с предметите, а с начина ни на познание на предметите, доколкото този начин на познание трябва да бъде възможен а priori“ (Кант 1992: 93). Приемаме разсъжденията на Христо Стоев, че „под ‘трансцендентално’ познание в никакъв случай не бива да се разбира някакъв особен вид познание относно някакви метафизически (интелигибелни) същности, а единствено философското *мета*-познание, което, рефлектирайки върху реалното познание, търси и установява априорните условия за неговата възможност и валидност“ (Стоев 2006: интернет).

⁶ Тази цитирана от Булноа мисъл на Хайдегер, както и следващите върху Хегел са от съчинението *Hegels Phänomenologie des Geistes* (Wintersemester 1930/31; <http://books.google.bg/books>).

което стига до *трансценденталната теология*“ (пак там: 30). Това разграничаване от възгледа на Кант всъщност е от изключително значение за нашата теза, тъй като индиректно подкрепя идеята, че Бржезиновата философия не се отъждествява с теологията, тъй като е онтотеологична по своя характер. А разбирането на Кант за онто-теологията е изложено в Глава трета, секция седма „Критика на всяка теология от спекулативни принципи на разума“ в „Критика на чистия разум“ (1781), където се разграничават два вида трансцендентална теология – космо-теология и онтотеология: „Трансценденталната теология е или онази, която мисли да изведе съществуването на първоначалната същност от един опит изобщо (без да определя нещо по-отблизо за света, към който този опит принадлежи), и се нарича космо-теология, или вярва, че познава съществуването на първоначалната същност само чрез понятия без помощта на какъвто и да е опит, и се нарича онтотеология“⁷ (Кант 1992: 604). Убеждението на Кант за тъждествената връзка на онтотеологията с теологията се оказва неприемливо за Хайдегер: „Понятието ‘онто-тео-логия’ целенасочено ни отправя към проблема за битието и не е натоварено да осъществява каквато и да било връзка с дисциплината, наречена теология“ (цит. по Булноа 1999: 31). Ето защо и Франсоа Жаран подчертава, че „за Хайдегер онто-теологията не се свежда до определен тип теология, а представлява характеристика на метафизиката с оглед на нейния двоен подход в изследване на съществуващото“ (Жаран 2006: 39). В подкрепа на това Оливие Булноа подчертава различието в тълкуването на онтотеологията от страна на Кант и Хайдегер и изтъква, че „този концепт е приложим по-скоро към Хегел и няма нищо общо с теологичната проблематика на проникващата в библейската теология гръцка концептуализация“ (пак там).

Но освен с Хегел, Хайдегер свързва онтотеологията още с Платон и Аристотел и редица други по-късни философи: „Въпросът за *ὄν* е онто-логичен още от момента, когато се появява в гръцкото мислене, но той е в същото време онто-тео-логичен – както се проявява при Платон и Аристотел, въпреки наличната концептуална неточност. Но от Де-

⁷ „Die transzendente Theologie ist entweder diejenige, welche das Dasein des Urwesens von einer Erfahrung überhaupt (ohne über die Welt, wozu sie gehöret, etwas näher zu bestimmen) abzuleiten gedenkt, und heißt Kosmotheologie, oder glaubt durch bloße Begriffe, ohne Beihülfe der mindesten Erfahrung, sein Dasein zu erkennen, und wird Ontotheologie genannt“ (Immanuel Kant. *Kritik der reinen Vernunft*, 735; <http://www.sapientia.ch/E-Buecher/Philosophie/Kant%20-%20Kritik%20der%20reinen%20Vernunft.pdf>).

карт насам въпросът придобива егологичен характер – егото е вече централен въпрос не само на логоса, но също така се явява ко-детерминант за разгръщане на концепта на θεός, което впрочем беше вече подготвено от християнската теология. Въпросът за битието е следователно онто-тео-его-логичен“ (пак там). Хайдегер разширява полето на онтотеологията, включвайки голяма част от историческото развитие на философията – чак до съвременната християнска теология. Придържайки се към тезата, че битието не бива да се свързва с логоса, а с времето, Хайдегер всъщност „критикува метафизиката не за това, че е онто-тео-логия, а че е забравила за битието като темпоралност, така както самият той го осмисля в *Sein und Zeit*“ (пак там: 31)⁸.

Разбирането на Хайдегер за онтотеологията като „интерпретация на битието като бог“ и като „мислене за битието на съществуващото“ (вж. бел. 9) се вписва в цялостното съдържание на понятието „съществуващо“, което е не само сетивно обозримото в рационално достъпната реалност, но и всяка мислена реалност – то притежава собствено битие и е същевременно в универсалисткия смисъл битие. Основополагащ за онтотеологията е възгледът, че всичко съществуващо има своята първопричина: в този смисъл и човекът, и трансцендентността са в своята същност винаги божествени. В плана на поетическия език телеологичната основателност на всичко съществуващо предполага въ-образяване на спиритуалната първопричина, както и на нейните екзистенциални рефлексии, а това става посредством нейната

⁸ В своята студия „Хайдегер, онтотеологията и средновековните структури на метафизиката“ френският философ Оливие Булноа дава три определения на Хайдегер за онтотеологията, имайки предвид цялостното му творчество. Изведохме само първия тип, който Булноа определя като „интерпретация на **битието като бог**“. Второто определение на онтотеологията Хайдегер прави по-късно в *Какво е метафизиката?* (1949), където извежда онтотеологичната същност на метафизиката като разбиране за **битието като битие**. Според Булноа този начин на интерпретиране на онтотеологията доближава Хайдегер до Хегеловото отъждествяване на метафизика и теология (Булноа 1999: 33). Третото определение според Булноа Хайдегер манифестира в *Идентичност и различие* (1957), когато се връща към първото определение на онтотеологията като единна същност на метафизиката, чиято история обаче не се вмества в някаква историческа рамка, а представлява история на различието между битие и съществуващо (пак там): „онто-теологичното е мисленето за **битието на съществуващото** [...] в перспективата на това, което е различно в Различието, без да се мисли Различието като разлика“ (цит. по Булноа: пак там).

символна преводимост. Абстракцията не може да съществува в абстрактни форми – за да се изрази, тя се въплъщава в образи, а този трансфер е възможен благодарение на иманентната връзка между Логос и Слово. Ето защо въ-образяването на трансцендентността разчита на символизацията на поетическия език, чрез която смъртта като трансцендентно съществуващо бива преведена на езика на сетивно достъпния и познат свят.

Смъртта в образния свят на Бржезина има многообразни присъствия и едва ли е уместно в настоящия текст да претендираме за изчерпателност. Ще си поставим за цел да очертаем само някои основни нейни образни превъплъщения, които биха ни съдействали да очертаем онтологичната концепция на Бржезина.

Като начало на разсъжденията ще припомним известната мисъл на Хайдегер: „Всеки човек се ражда като много хора, а умира като един“. А това означава мислене за смъртта като уникален, а не като универсален проблем. Възприемането ѝ като собствен екзистенциален край всъщност предразполага към експлициране на субективноиндивидуална рефлексия, която е присъща на лирическият субект на символизма. Свидетелство за това предлага например стихотворението „Погледът на Смъртта“ от първата стихосбирка на Бржезина – *Тайнствени далнини (Tajemné dálky, 1895)*, където лирическият аз споделя колко много пъти е усещал непосредственото присъствие на собствената си смърт. Мъчително е неговото изживяване – мисълта му се отразява в оловния ѝ смях и тръгва през непознати места, откъдето вее хлад от „вечните простори“. Във финала на стихотворението тя – душата му, бледа и окована от хипнозата на Непознатия, върви през своя сън, а пред нея трепти запалената от очите на смъртта светлина на погребалния факел. Но подобни образни интерпретации, в които пулсира естествената за човека тревожност от предстоящия земен край, провеждат идеята за битието не само през погледа на индивидуалния опит, но и като Бъденето-ето-на, ако си послужим с предложения в българския превод на *Битие и време* термин на Dasein⁹. Това излизане от собствената азовост – при цялата ѝ експонираност – постига онтологичния синтез в осмисляне на човешката участ не като единична съдба, а като проявление на изначалната универсална същност на битието. Екзистенция, така както и ек-статичност, според Хайдегер винаги съдържа компонента „извън“, а това ще рече, че мислейки за собствената си

⁹ „Самото битие, към което Бъденето-ето-на може да се отнася така или иначе и към което то винаги някак си се отнася, ние наричаме екзистенция“ (Хайдегер 2005: 18).

екзистенция, неминуемо „излизаш“ извън нея. Ето защо в поетическия свят на Бржезина звучи в доминираща позиция екстатичното изживяване на Абсолюта и копнежът по духовно съвършенство на Съществуването, което неведнъж кулминира в призоваване на Смъртта:

Dny jasné, podzimní, v nichž září azur čistý
[...]
rozlévejte smrt [...]

„Apostrofa podzimní“ – *Tajemné dálky*

Дни ясни, есенни, в които сияе чистият лазур
[...]
разливайте смърт [...]¹⁰

„Есенен апостроф“ – *Тайнствени далнини*

Ó smrti živých těl, již noc se stává dnem,
svou šřávu tajemnou lej v moji teplou krev
[...]
tu dechni v čelo mé a usnouti mne nech
v sen věčný, poslední, z něhož se nevzbudím.

„Modlitba večerní“ – *Tajemné dálky*

О, смърт на живите тела, чиято нощ се превръща в ден,
влей своя тъмен сок в моята топла кръв.
[...]

дъхни в челото ми и остави ме да заспя
сън вечен, последен, от който няма да се събудя.

„Вечерна молитва“ – *Тайнствени далнини*

Unaveni světlem ruku podáme Přítelkyni, aby nás odvedla odsud,
a smrt naše bude jak smrt očištěných lidí.

„Vino silných“ – *Svítání na západě*

Уморени от светлината, ще подадем ръка на Приятелката, за да ни отведе отгук,

и смъртта ни ще бъде като смъртта на пречистените хора.

„Вино на силните“ – *Разсъмване на запад*

¹⁰ Навсякъде в текста преводът на стиховете на Бржезина е на автора – Ж.Ч. Целта ни е била да се придържаме максимално близо до оригинала, без да спазваме формалните особености на стиха.

Както се вижда от цитираните стихове, обесивното присъствие на Смъртта не я представя като катастрофичен финал, а точно обратното – тя е тази, която „превръща нощта в ден“, която носи успокоението на съня, която отваря перспективата на блаженото пребъждане на „пречистените хора“. Мисленето за смъртта като граница за телесното съществуване всъщност се разтваря в метафизичната представа на Бржезина за телесната смърт като преход към нов живот, при това омайно красив и блажен. А в тази посока бихме могли да открием проявление на синтеза между онтологичното и теологичното разбиране за смъртта.

Опредметената представа за смъртта като екзистенциален финал разчита в поетиката на Бржезина (както всъщност е присъщо на човешкото мислене въобще) на такива знаци като гроба и кръста, чието изобилие в поезията на Бржезина е забележително. Едва ли има стихотворение, в което да не откриваме тяхното значещо присъствие – при това не само в техния пряк смисъл на знаци на екзистенциалния край, но и като метафорични образи на еротичния екстаз („и погребан под твоите лакти като в студен жив гроб, / под тежестта на целувките аз съм морно чувство“ – „Тиха болка“), на невъзвратимостта на изживените радости и неосъществимостта на мечтите и сънищата („и само над гробовете на минали пролети, в гробищата на сънищата (мечтите) / като призрак на мъртвата любима моята душа среща своята“ – „Приятелство на душите“) и т. н. Гробът се явява онова гранично пространство, от което е възможно спиритуалистичното завръщане в земния живот – а подобни образни внушения съдействат за изграждане на представата за метафизичната неделимост на живи и мъртви, за призрачното присъствие на мъртвата любима (вж. предходно цитирания стих от „Приятелство на душите“) или на мъртвата майка („И когато зелена полунощ свети в нощната тишина, / ти от гроба ставаш и споделяш моето ложе“ – „Майка ми“). Възвишената любов – независимо дали е отправена към Бога, или към любим човек – е винаги мистична и този мистицизъм е образно изразен като духовна неделимост на субекта от обекта на неговата любов. А обект на неговата любов е винаги или мъртвата майка, или мъртвата любима. Но дали емоционалното изживяване на конкретната човешка смърт изчерпва визията на Бржезина за смъртта?

Отговор на този въпрос бихме могли да потърсим в стихотворението „Есенна вечер“, в което мъглата хвърля своите сенки над пустите гробища и очертава с едва забележим сумрачен рисунък издигащите се кръстове. До края на стихотворението тази пейзажна картина

продължава да разширява своята пространствена перспектива по линия на трансцендентния вертикал с конкретни знаци на реално съществуващата природа, но в същото време запазва първоначално зададената идея да придаде конкретни форми, контури и движение на вездесъщото присъствие на смъртта, внушавайки нейното естетизиращо въздействие върху всичко съществуващо: в сивите вълни на морето се потапят лентите на горите, а гъстите потоци на черните води към дъното се снишават; скелетите на дърветата се гушат в сивкавите си одежди; небето е като мрачен купол над земята и се издига като издялано в камъка кухо кълбо и т. н. Семантично кохерентните образни единици, чрез които се изгражда визията за тотална гробна пустота, са абстрахираны от човешко присъствие – те не се изживяват като екзистенциална драма на субекта, а по-скоро като деперсонализирана, и в този смисъл обективна – и обективирана – картина на битието. Финалното появяване на аза обаче отваря пътя на радостта, която е в полъха на душите, преминали изкуплението на смъртта. Тази същностна за философията на Бржезина идея, която измерва живота чрез смъртта и смъртта чрез живота, придава висш смисъл на битието, който обаче се оказва постижим отвъд земната граница на смъртта. Вярата в отвъдното означава триумф на Божествената идея, но и триумф на Смъртта, а това от своя страна представя съществуването като отражение – в теологичния смисъл на думата – на незримото битие на Духа, а всичко съществуващо – като материализирана конкретизация на изначалната идея.

В друго свое стихотворение – „Моето наследство“, Бржезина метафорично изразява тази идея чрез християнската символика на розата, пресадена в небесната градина: „Моите рози ти откъсна и ги пресади в чудотворния розариум на градината“. Тук сякаш лирическият субект е преминал отвъд своята собствена смърт – той говори за своята земна смърт като за нещо преживяно (глаголите в цитирания стих са в минало време) и с упоение се наслаждава на своя нов живот. А отминалият живот е обвеян от меланхоличната тъга по неосъществената красота: „от аромата, от говора на дърветата и от тежкото звънтене на насекомите над водите“ се носи „тъгата на някогашния живот“ („Природа“). Меланхоличната тонираност на тази образност обаче не е носталгична – изживеният живот е далече, но той е сякаш деперсонализиран – дори песента не е моята песен, а на моя ден. Овъншенената позиция на лирическият субект му придава трансцендентален статут, а вековете, които го делят от някогашния му живот, не означават реално протичащо време – точно обратното, това е една не-

измерима до безкрайност дистанция, която при това е не само времева, но и пространствена – тя е също толкова непреодолима, колкото и дистанцията между „моя поглед и тайнствения свят“, който „се визира безмълвно с хиляди питащи погледи в моята душа“ (пак там). А в хоризонта на Бржезиновата мисъл душата – точно както в пещерата на Платон – търси светлината и вярва, че щом я достигне, ще настъпи просветление, което ще я преобрази и приближи до божественото.

Подобни алюзии откриваме в целокупната поезия на Бржезина, при това с различна времева ориентация: не само животът, но и смъртта се оказва както нещо вече преживяно, но също и нещо, което предстои: „отровени от съня, ще умрем преди своята смърт и след смъртта ще живеем [...] Гробовете ще бъдат за нас градини, а своята смърт ще люлеем с песен“ („Виното на силните“). Амбивалентното разбиране за живота и смъртта разкрива метафизичния оптимизъм на Бржезина: призовавайки Смъртта, той всъщност утвърждава Живота – но не в неговата материално-телесна преходност, нищета и болност, а в най-възвишената му проява като тържество на Духа.

Тази основополагаща за метафизичната философия на Бржезина максима е не само закодирана в сложната плетеница от метафорични асоциации, но и в редица случаи е пряко манифестирана, както например в стихотворението „Сиеста“: „Великата Мисъл, която като облак се носеше през нивата, / говореше в играта на сенките, в съня на светлините, в гласа на тишината“. В тази метафизична перспектива всичко съществуващо въплъщава идеята за трансцендентния Абсолют и придобива онтологичен статут единствено като негов изразител. Метафизичната проекция на света на идеите в света на предметните реалности отнема самостояния смисъл на видимите форми и те функционират единствено като символна проекция на света на висшата духовност. Безплътното, но вездесъщо битие на Идеята, чрез която се идентифицира универсумът, обединяващ видимо и невидимо, човешко и божествено, земна и космическа природа, сензуално и интуитивно познание, се превежда на езика на опредметената конкретика, за да означа не предмета, а идеята, въплътена в него.

Дихотомичната зависимост между света на Идеите и света на предметните реалности мотивира двупосочния ефект на опозицията между видимост и същност: от една страна, заявява тяхната полярност, но от друга, прави възможен техния взаимен трансфер чрез средствата на художествената реторика. Бихме определили тази особеност като идентификационна характеристика на Бржезиновата поезика: ясно съзнание за противоположностите, които обаче се оказват

в позиция на взаимно отражение и следователно на взаимно изразяване. Реципрочната преводимост на противоположностите ликвидира опозицията живот – смърт: като антиномични концепти те могат да бъдат мислени само от позицията на съществуващото (полюси на екзистенцията), но не и на „бъденето“ (битието).

Чрез взаимното изразяване на противоположностите – на смъртта чрез знаците на живота, и на живота чрез неизбежното присъствие на смъртта, се ражда и модерният поетически език, чиито първи прояви се наблюдават при Маха в изумителната по своята сила на въздействие и езиково съвършенство строфа за детството в трета и четвърта песен на „Май“. Изграждането на обща метафорична структура посредством семантичната контрадикция на образи, които означават взаимно изключващи се знаци на живота и смъртта, на миналото и бъдещето в едно надвремево настояще, се оказва един от репрезентативните и за Бржезина образотворчески принципи¹¹. Това сходство е всъщност не езиково формално, а е израз на общата и за двамата поети метафизична визия за универсума като единение на всичко сътворено, където животът и смъртта се взаимопреливат и взаимноизразяват и където няма нито начало, нито край – а това всъщност вече означава тържество на живота. В стихотворението „Есенен апостроф“, размивайки границите между противоположните значения, Бржезина превъзмогва противоречивия модус на каузалната логика и изгражда своя образен свят като хармония от дисонанси. Лирическият субект долавя „дъха на умрелите утрини и недотам мъртвите настроения“, „душата на ароматните вечери, изгорели в пурпурните огньове на залеза“; в ясните октомврийски дни ликува и пее в оркестър от тонове онемелият хор на отлетелите птици; в тях се смесва и слива сънят на увехналите цветя, шумът на покосените класове, блясъкът на угасналите багри с размити нюанси, полетът на мъртвите пеперуди, кипящият въртоп на хиляди угаснали животи. При тази образотворческа стратегия се опровергава дефинитивният смисъл на смъртта – денят като условен изразител на виталната идея за светлина и животворна енергия поема всички тези привидни отсъствия, за да утвърди красотата на тяхното невидимо съществуване:

¹¹ В поетическия език на Бржезина могат да бъдат открити редица познати от поезията на Маха образи: ароматът на гробищните цветя, образът на мъртвата любима и др. Подобни интертекстуални свидетелства са израз както на характерната и за двамата метафизична философия, така и на генетичната връзка на символизма с романтизма, а също и на неоромантичния пласт в образната система на модернистичната поезия от 90-те години на XIX век.

„Krása světa je skrytá. Tisíce pohledů ztrácíme marně, poněvadž nedovedly uviděti svět v okresích jejího proměňujícího a očisťujícího záření. Neznáme celého bohatství vlastních svých krajín. Sotva že v slunci svého poledne dovedeme se orientovati podle svého stínu o tajemných světových stranách.“

„Krása světa“

„Красотата на света е скрита. Губим безвъзвратно хиляди погледи, защото те не успяха да видят света в очертанията на променящото се пречистващо сияние. Не познаваме цялото богатство на своите собствени пейзажи. Едва в слънцето на своето пладне успяваме по своята сянка да открием посоката към тайнствените страни на света.“

„Красотата на света“

Представата за невидимата същност на красотата, която е неделима от идеята за виталното съвършенство на духа, минава като светла нишка в цялата сумрачна поетика на Бржезина, забулена в мъглите на непостижимото чрез разума тайнство на битието. Човешката ранимост, страдание и физическа граничност не са противопоставени на възвишената визия за отвъдното, незримото, универсума като абсолютно битие, а всъщност се явява част от всемирното творение, негова неотменна същност. Представата за човека като емоционалния нерв на Сътворението прави възможна естествената духовна кореспонденция между човешкото и божественото и абсолютното единство на субекта и всемира. В образните представи на Отокар Бржезина това единство не се вмества в рамките на някакъв отрязък от време или пространство, а е изконна, вездесъща, същностна форма на битието – негова онтологична характеристика.

ЛИТЕРАТУРА

- Бржезина 1920:** Březina, Otakar¹². *Básnické spisy*. Praha: Spolek výtvarných umělců Manes, 1920.
- Бржезина 1903:** Březina, Otakar. *Hudba pramenů* (1903). // Електронна публикация <http://babel.mml.ox.ac.uk/naughton/hudba.html>, ползвана на 12.11.2013 г.
- Булноа 1999:** Boulnois, Olivier. Heidegger, l'ontothéologie et les structures médiévales de la métaphysique. // *Le Philosophoire*, 1999, № 9, 27 – 55.
- Жаран 2006:** Jaran, François. L'onto-théologie dans l'œuvre de Martin Heidegger. Récit d'une confrontation avec la pensée occidentale. // *Philosophie*, 2006, 91, 37 – 62.
- Кант 1992:** Кант, Имануел. *Критика на чистия разум*. София: БАН, 1992.
- Стоев 2006:** Стоев, Христо. *За разликата между трансцендентно и трансцендентално у Кант*. // Електронна публикация на 02. април 2006 г. <http://www.litclub.com/library/fil/stoiev/kant.html>; ползвана на 3.09.2013 г.
- Хайдегер 2005:** Хайдегер, Мартин. *Битие и време*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2005.
- Хайдегер 1997:** Хайдегер, Мартин. *Кант и проблемът на метафизиката*. София: Отворено общество, Анубис, 1997.
- Чапек 1985:** Čapek, Karel. *Knihy básní*. // *Karel Čapek. O umění a kultuře*. II. Praha: Československý spisovatel, 1985, .
- Шалда 1991:** Šalda, Fr. X. *Poznámky. Pomník Březinův a Fr. Bílek*. // *Šaldův zápisník. Ročník druhý 1929 – 1930*. Praha: Československý spisovatel, 1991.

¹² Собственото име на Бржезина се изписва в различни издания по различен начин – Otokar и Otakar, като първият вариант се среща в по-новите издания (срвн. напр. Otokar Březina. *Nevlastní děti země*. Praha: Československý spisovatel, 1988, Otokar Březina. *Tajemné dálky. Svítání na západě*. Praha: Regulus, 1993). Всъщност това е псевдоним на Вацлав Йебави, поради което няма правен документ, с който да се докаже кой от двата начина на изписване е правилен.

**ЛИТЕРАТУРНАТА СМЪРТ И КАНОНЪТ:
СУПРАЕКЗИСТЕНЦИАЛНОСТ И АНЕСТЕЗИЯ
В АМЕРИКАНСКАТА ЛИТЕРАТУРА**

Йордан Костурков
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**LITERARY DEATH AND CANON:
SUPRAEXISTENTIALITY AND ANAESTHESIA
IN AMERICAN LITERATURE**

Yordan Kosturkov
The Paissii Hilendarski University of Plovdiv

The paper considers problems related to cannon making in American literature during the first half of the twentieth century. Subject to the analysis are the manipulative factors of cannon making, creating the idea of “literary death“ as oblivion and as a supraexistential presence. The theoretical references are to the ontotheological studies of Martin Heidegger. The literary death is studied as physical death of the character and also as the metaphysical death of the author with emphasis on the social dimensions of the catharsis. The work of Ellen Glasgow, Edith Wharton, Willa Cather is the springboard to which the literary circumstances and development are referred novelists Gertrude Stein, Djuna Barnes, Evelyn Scott, and the palette of themes predetermines an analysis of the specificity of realism (naturalism), regionalism and modernism in American literature.

Key words: Modernism, literary canon, American literature, Cather, Wharton, Stein, death, oblivion, Heidegger

Ще споделя тук някои наблюдения по темата, като се огранича до един от авторите, които изследвам – Уила Катър. Представял съм неколкостранно, доколкото ми бе възможно, тази значима реалистка от първата половина на ХХ век: издаден бе в мой превод нейният емблематичен роман „Моят смъртен враг“, а така също и някои от най-често антологизираните ѝ разкази – както в отделна книга, така и в списание „Съвременник“. На основата на дисертационния си труд осъществих също така публикуването на монография за Уила Катър. Продължавам

проучванията си върху нея и нейното творчество, като издирвам ранни български преводи от тридесетте години, когато тя е в зенита на своята популярност в родината си САЩ. За тези проучвания съобщих в статия в „Литературен вестник“, а поради проявения интерес е подготвена публикация и в „Уила Катър Ревю анд Нюзлетър“ – основния периодичен журнал, посветен на творчеството на авторката днес. През юни 2014 година се проведе конференция, посветена на Уила Катър – симпозиумът „Катър в Европа, Европа у Катър“, в създадения още през двадесетте години на двадесети век център за американска култура в Рим, рядко събитие, което говори за все по-нарастващия, възроден интерес към нейното творчество, описвано понякога като тясно регионално, американско. Сред събитията на симпозиума е и първото издание на писмата ѝ, върху което имаше поставена забрана, сега отменена, с което се слага край на редица спекулации с личния ѝ живот и се уточняват категорично редица литературни факти.

Клишираният израз „възроден интерес“, който използвах, фактически събира моите наблюдения върху Катър, но така също и върху група творци, романистки от периода, обединени от редица литературни и естетически обстоятелства, но и разединени от други, все така съществени: Елън Глазгоу, Едит Уортън, Гъртруд Стайн, Джуна Барнс, Евелин Скот. Това „възраждане“ – реално, физическо, но и метафорично, е неотменно свързано и с ключова концепция на панела на конференцията – смъртта – също така реална, физическа, но и метафорична, с проекции в живота и съдбите на авторките, на произведенията им, на героите на конкретно тези, а в широк смисъл – и на други американски белетристички от епохата.

Позволявам си да задам типични читателски (рецептивни) въпроси за възможно сходство с литературни процеси в българската литература през същия и последвалия литературен период.

Авторите, за които говоря, и в частност Уила Катър, се появяват бляскаво, достигат апогея си през тридесетте години на двадесети век, а през следващите десетилетия и особено десетилетията след Втората световна война славата им помръква, популярността намалява със смяната на поколенията (Фицджералд казваше: „Писателите трябва да пишат за младите хора от своето поколение, за критиците от следващото и за преподавателите по литература от всички следващи поколения“, цит. по Костурков съст., 2006: 57 – 58), те избледняват, изчезват, маргинализират се пред читателската аудитория, в антологиите, в изданията и медиите, в критическите изследвания. Ще вметна само, че що се отнася до Гъртруд Стайн, тези наблюдения вероятно не зву-

чат убедително, а по-скоро преувеличено. И все пак аз няма да я извадя от списъка, защото има основания за нейното „включване“ и в по-непрестижна компания.

Обяснението на явлението най-често е в механизма на канонизирането и конкретно в този на един от предизвикващите най-силни дискусии канони, канона на модернизма. Така аз си позволявам да приложа отново опорните пунктове, ракурсите на канона на модернизма към творчеството на тази представителна група, за да резюмирам резултатите.

Но понеже канонът става причина за тяхната „литературна смърт“, а сред факторите му идентифицираме такива, свързани с обществения живот и всъщност предимно такива, наред с естетическите, се опитвам да потърся обяснението в едно познато явление и дори практика, наричано „проклятието на паметта“, което може да се изтълкува и като „смъртта на паметта“. Тъкмо във връзка с това ми се стори уместно да спомена аналогичните процеси в българската литература – редуцирането, отпадането, изключването на имена и творби от нея. Осъзнаването и ситуирането на тази „литературна смърт“ в петдесетте, шестдесетте и седемдесетте години на двадесети век (както и в деветдесетте години и продължаващо през първите десетилетия на двадесет и първи век) съвсем точно отговаря на параметрите на *damnatio memoriae*, основните фактори са налице, разпознаваеми са – ако ги сведем обаче само до политика в най-общи измерения, а те в основата си са такива, но не изцяло, защото по-скоро попадат в разширената представа за политическото като динамична история на обществото. По този начин и „неполитическите“ фактори ще се разберат и приемат като политика. Получава се в действителност една еkleктична представа, разбираема и неприемлива едновременно емоционално и рационално, несъвместима също така – и отгук може да се направи паралел с онтологията и нейната дебатирана несъвместимост с доктрините.

Струва ми се, че така можем лесно да си представим не просто в опозиция, а в несъвместима съвкупност *damnatio memoriae*, проклятието на паметта, и апотеоза. Въпреки че този речник е древногръцки и латински, понятията са разпознаваеми и в Древен Египет, и в Сагите, и в Сталинова Русия, испанската Гражданска война – в политически план с деификацията и култа, т. е. като краен политически акт, като форма на политическа репресия. Конкретиката на смъртта като заличаване (формално заличаване на името от писмени паметници или *abolitio nominis*, с което може да бъде апроксимирано), като изчезване, като забрава може да се обясни с канона, като при това удобно споме-

натите, но и други жени авторки напълно попадат в удобна за изключване категория, защото не са „мъртви, бели, американци, мъже“ – МБАМ, в паралел с популярната дефиниция за МБЕМ („мъртви, бели, европейци, мъже“) – носители на канона, негово въплъщение и осъществяване на самата идея за канон.

Тъй като творчеството на разглежданите авторки е разположено хронологически в територията на културната криза в първата четвърт на XX век (обозначавана като Висок модернизъм), би следвало да търсим обяснение за смъртта на героите им в рубриките на модернизма, макар че у Уила Катър например потвърждението за смисловата функция на смъртта в повествованието не е съвсем определена (което може да се обясни и със специалното разбиране за творчеството ѝ като преходно – от регионализъм към модернизъм). Отчетливо се забелязва различната трактовка на смъртта в ранните творби на авторката (от т. нар. първи период, напр. „Смърт в пустинята“, „Погребението на скулптора““, „Случаят с Пол“, „Вагнерово матине“, но и покъсният „Съседът Росицки“) и смъртта в късните романи от двадесетте и тридесетте години. Подходът изисква съпоставителен анализ на всяка „конкретна смърт“ както в по-общ емпиричен план, така също и в нейната метафорична неопределеност, детерминирана обаче от времевите обстоятелства. Така например в известен смисъл смъртта в късните романи наподобява „смъртта“ на самата Катър – предусещането както за физическата, така и за духовната смърт, метафорично очертана в прочутата „встъпителна бележка“ (Катър 1936: v). В един семинален късен роман – „Моят смъртен враг“, смъртта е „изиграна“ – референтна на смъртта на крал Лир, но и метафизично криптирана.

Като отчитаме спецификата на американската литература (и това е сериозна причина да отделяме „американския“ канон от канона, дефиниран като общо литературно понятие, или на „американския“ – домашен и експатриантски – модернизъм от модернизма не като период, а като специфична обусловена естетика), тъкмо във времето на зрелостта на американската литературна теория и критика след края на Втората световна война (1960) се появи книгата, която до днес продължава да се смята, че съдържа ключа за разбиране на американския роман, на американската литература, на Америка като културен феномен – „Любов и смърт в американския роман“. „Смъртта“, както отбелязва самият Фидлър, естествено е тази, съдържаща се в концепцията за *Liebestod* – „любовта като смърт“ (Фидлър 2003: 51). Подходящо е в общофилософския анализ да се потърси обяснение на тази концепция в Хайдегеровата представа за смъртта. При него смъртта е начин да съ-

ществуваш, не начин да сложиш край, но също така и забрава на битието – което се опитвам да изведа като обяснение на „литературната забрава“, забвението, литературната смърт – предизвикана, непредизвикана, състояла се, предстояща.

Възраждането – като антиномия, като възможност за корекция на смъртта или на живота, всъщност се осъществява със същия инструментариум, който използва канонът: академичните среди, издателите с кулминационната форма на антологията, институциите на библиотеки, книгоразпространение, манипулираното информирание на общественото мнение (медиите). Поради този институционален характер на извънлитературните фактори възниква въпросът: Дали е възможно и осъществимо възраждането? Дали е необходимо възкресението – освен ако то се възприема в една постмодерна хиперреалност? Тези съмнения са паралелни на епистемологическия въпрос – възможна ли е смъртта? Макар че той може да се зададе и като онтологически.

В случаите с авторите, които разглеждам – Уила Катър, Едит Уортън, Евелин Скот, Гъртруд Стайн, Джуна Барнс, Елън Глазгоу, тяхната смърт се е състояла – физическа и метафизическа, в различни етапи, в различна степен, от различен ракурс и възраждането им, или възкресението от това нехристиянско забвение, не следва обща формула и не е постигнато в една и съща степен. Така или иначе, тази забрава/забвение може да се опише онтологически, ако приемем тезата на Хайдегер, че онтологията е метафизическа форма на забрава на битието (Конт-Спонвил 2005) – доста по-колебливо като че предложена първоначално от Кант.

Литературната смърт на героите на Катър има своите паралели в творчеството на авторите, свързвани с реалистичния подход към героя и темата в контекста на спецификата на т. нар. американски регионализъм – Уортън, Глазгоу, а в една друга посока – тази на интернационалния модернизъм, смъртта на героите от втория период на творчеството ѝ е супраекзистенциална, което е основният подход на модернизма – смърт, която дегероизира литературния герой и която сама по себе си е метафизична. Удивителна е приликата на тази литературна смърт с реалната смърт на разглежданите авторки, на тяхната метафизична забрава и „заличаването“ им, както и успешните опити, невъзможни в реалния живот на литературния герой, да се осъществи този литературен апотеоз. При това всеки случай е със своя конкретика и тъкмо детайлите позволяват достоверност на анализа. Така, вместо да смесваме литературни герои и автори, подходът е да се анализира процесът, който ще се съотнесе към тези забравени и възродени

романистки от първата половина на двадесети век и към техните герои, възплъщаващи не прототипи, а идеи.

Смъртта в литературата придобива параметри на катаклизъм: Първата световна война (като хронологичен жалон на Високия модернизъм), но и всички културни измерения на живота се рушат и загиват в една културна безизходица (dead end), край на цивилизацията. За сравнение смъртта примерно в ранните разкази на Катър е само елемент от цикъла на живота. Във философията за смъртта на Хайдегер смисълът ѝ е като състояние, начин на съществуване, не край, съотносимо с метафората за пътя и „края на пътя“, като път към края или начин за постигане на края, защото ние не сме избрали смъртта, а сме тласкани към нея.

Смъртта, която е наситила романите от втория период на Катър („Един от нас“, „Моят смъртен враг“, „Смъртта идва за архиепископа“, „Луси Гейхарт“ – където се стига до нейната абсурдност), е изпълнена с безнадеждност. Тя се появява в съчетание с изкуството, като придобива и символно значение. Физическата смърт не е така важна, за лиминалния герой на модернизма е по-важна духовната дезинтеграция: скептицизмът, цинизмът, отчуждението. Това обяснява и опита на литературата на модернизма в холистичното си разбиране на смъртта да експлоатира всякаква форма на смърт (самоубийство, убийство, политическо убийство, включително война, масово убийство, ритуално убийство и т. н.), да търси в разрухата етика и естетика.

Ще заключа накратко, че насоченото изследване на избраната група автори („избрана“ по естествен начин заради фрапантното им „изтласкване“ от литературата) задължително следва да анализира тематиката на смъртта, за да се очертаят по-ясно параметрите на канона.

ЛИТЕРАТУРА

Катър 1936: Cather, Willa. *The Novelle Démeublée*. // Cather, Willa. *Not Under Forty*. New York: Alfred A. Knopf, 1936.

Конт-Спонвил 2005: Comte-Sponville, André. *The Little Book of Philosophy*. Vintage, 2005.

Костурков, съст. 2006: *Писатели за литературата и живота. Настолна книга за читатели и писатели*. Съставител Йордан Костурков. София: Кралица Маб, 2006.

Фидлър 2003: Fiedler, Lesley A. *Love and Death in the American Novel*. Chicago: Dalkey Archive Press, 2003.

**„ЖЕНСКО ПИСАНЕ“ И САНТИМЕНТАЛНОСТ
(СМЪРТТА В РАЗКАЗИТЕ НА ЕВГЕНИЯ МАРС
И АНА КАРИМА)**

Кичка Кушева-Персенска
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**FEMALE WRITING AND SENTIMENTALITY
(DEATH IN THE SHORT STORIES OF EVGENIYA MARS
AND ANA KARIMA)**

Kichka Kuseva-Persenska
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The present text discusses the short stories of the female writers of Bulgarian origin Evgeniya Mars and Ana Karima. There is an apparent public conflict between the two women which can also be observed in the difference in their writing. The comparison between their works is based on an investigation of the theme of death. Evgeniya Mars and Ana Karima's approaches differ with regard to this very theme in their stories. Despite the differences however, the short stories of both writers are dominated by sentimentality, sensuality, love, suffering and compassion.

Key words: Women's writing, sentimentality, death, short stories

За жените началото на ХХ век е важен момент в извоюването на обществени позиции, които преди това са били недостъпни за „нежния пол“. Вписването им в практики и дейности извън дома и бита е белег на новото време. Феминизмът е движението, в чиито рамки се организира борбата за права на жените, за допускането им до иначе изцяло „мъжки“ територии. Обзорният преглед на изследвания по проблема показва, че първото условие за навлизането на жените в мъжките социални пространства е придобиването на образование. Затова борбата за достъп на жените до висши училища е толкова мащабна. Второто важно условие за постигането на равнопоставеност в обществото е допускането на жените в нетрадиционните за реализа-

цията им професионални сфери и направления. Припомнимме това, за да се насочим към конкретния проблем на нашата работа – жените водят специфична борба и за утвърждаване на възможността да бъдат възприемани и признавани за писателки. Критическото разглеждане на „женското писане“ е важна стъпка към моделирането на културна парадигма, позволяваща и предполагаща присъствието и на женски имена/творби в литературния канон.

У нас жени писателки започват да търсят по-настойчиво мястото си в литературната публичност в началото на ХХ век. Събитието, което артикулира женския стремеж към отчетливо присъствие в обществения живот (а и към навлизане на жените автори в литературата), е официалното основаване на Българския женски съюз през юни 1900 г. в София. Именно чрез неговото създаване писателките поставят началото на процеса по легитимация на своето творчество в иначе предимно „мъжката“ територия на художествената словесност. В този начален етап на отстояване на позиции се подхожда с голяма критичност и предубеденост към творчеството на жените писателки, често характеризиращо се със сантиментално звучене, а и с тематична ограниченост, с недостатъци при фабулирането и при психологическото изграждане на персонажите. За някои критици тези характеристики на „женското“ творчество му пречат да се изравни с голямата „мъжка“ литература. За други обаче в него има „душа“ и именно превесът на емоциите при направата на „женските“ текстове е голямото им достойнство – именно тази им особеност ги превръща в необходими за развитието на литературата ни от началото на ХХ век.

В „Смехът на Медуза“ (статия, посветена на женското писане) Елен Сиксу изказва идеята, че писането е изначална способност на жената, която ѝ е била насилствено отнета от мъжете. Затова Сиксу настоява, че „жената трябва да пише – да пише за жената и да накара жените да се върнат към писането, от което са били отстранени също толкова насилствено, колкото и от телата си“ (Сиксу 1997: 166). Желанието на жените за писане Сиксу определя като „желание да се преживяваш отвътре, желание за утробата, за езика, за кръвта“ (Сиксу 1997: 183) – едно желание за изразяване на вътрешния свят, на същностното за пола, което при пишещата жена се обвързва и с понятия като чувственост, сантименталност, емоционалност. В предимно „мъжкия“ свят на творчеството тези понятия са натоварени с негативна оценъчност – синонимизирани са малко или повече с блудкавото, сладникавото, лишено от непреходна стойност във времето. Сиксу представя противопоставянето „мъже – жени“, което винаги е било в

полза на физически по-силния (той е моделирал писането по собствените си закони), като „една историко-културна граница“ (Сиксу 1977: 175). Пишещите жени могат да оспорят тази граница, по презумпция отделяща творчеството им от „стойността“, като създават текстове, проявяващи „неукротими ефекти на женственост“ (Сиксу 1997: 175).

Имайки предвид и концепцията на Сиксу за „женското писане“, приемаме понятието като отнасящо се към писаното от / писането на жени, което репрезентира „типичното“ за „женския натюрел“. Едно подобно творчество се очаква да носи определени „женски характеристики“, които да го отличават от мъжките текстове и точно заради „женските си характеристики“ то, предполага се, „ще потрѣбва“ на голямата литература.

Но дали наистина успява „да ѝ потрѣбва“? Кои са причините авторки като Евгения Марс и Ана Карима да останат неизвестни за широката публика?

В спомени, благоговейно коментиращи отношенията ѝ с Вазов, Евгения Марс отбелязва, че той я съветвал да остави социалните сюжети на господата, а тя да се занимава като писателка със сърдечните неща. По този начин Патриархът, помагайки на г-жа Марс да стане творец, постулира границите на „нормалното“ като проблемно-тематичен и емоционален състав за художествените текстове на една авторка.

Марс също така отбелязва, че пишела за Вазов – пишела така, че да му се хареса. Бихме могли да го формулираме и по този начин: тя възплъщава неговата представа за женско и женствено в литературата, следвайки указанията му; тя илюстрира чрез съчиненията си онази чувствителност, онази „сърдечност“, онази сантименталност (ще си позволим да кажем), които според образцовия национален писател правят от жената жена.

По едно и също време с Евгения Марс (първата половина на ХХ век) на българската литературна сцена присъства и Ана Карима. Също като „приятелката на Поета“ Ана публикува прозаически и драматургични произведения. В очите на съвременниците си обаче те двете са коренно противоположни характери и присъствия: Евгения запомнят като истинска и пълноценно реализирана жена; за Карима често говорят без особено уважение като за мъжкарана с неприемливо поведение. Враждата между тях двете в края на краищата ескалира до съдебно преследване – Евгения иска намесата на правните институции, за да санкционира крайно неблагоприятните приказки на Карима по неин адрес. „Всъщност цялата тази история с нападките и омразите е за това,

как жената, която е (като) мъж, се опитва да дисквалифицира в състезанието за обществен престиж жената, която е (като) жена“ (Пелева 2009: 155). Интерпретацията на Пелева за отношенията между двете авторки разиграва противопоставянето мъжко – женско на плоскостта на поведение в обществото и показва два различни, противопоставящи се женски модела на реакции, позиции в социума и творчески подходи в литературната сфера. Но кой е по-успешният, дори и от дистанцията на времето, трудно бихме определили, защото и Евгения Марс, и Ана Карима остават в маргиналията на литературата ни.

Конфликтът между Марс и Карима е предизвиквал коментарите и съответно пристрастията на много техни съвременници. Писателката Жана Николова-Гълъбова, членка на Българския женски съюз и Съюза на писателите, посочва, че „ненавистта на Карима към Евгения Марс е с много дълбоки корени. Първо, Евгения беше щастливо омъжена, докато самата Карима е преживяла доста големи недоразумения с бившия си съпруг – Янко Сакъзов [...]. Второ, [...] все пак, да бъде обожавана от Вазов [...], това не може да не буди завист. Трето – Евгения Марс не шумеше около себе си. Тя притежаваше едно по-широко творческо амплоа. Тя си беше просто писателка. [...] Освен това, Карима не беше хубава жена. Тя се носеше абсолютно като френска субретка. Дразнеше се и от това, че Марс поддържаше все още литературния си салон. При нея продължаваха да идват хора от културните и литературните среди в София и след смъртта на Вазов“ (Николова-Гълъбова 2004: 130). Съвременничката на Карима и Марс вижда причините за нападателното поведение на „равноправката“ към „приятелката на Поета“ в модела на семейно и обществено поведение и благополучие – Евгения има семейство, което успява да опази, уважение в културното общество; Ана е с неуспешен брак и с цената на много труд си извоюва място в литературните среди.

При толкова различия като публични образи, като страни в непримирим конфликт, дали Марс и нейната противничка са различни и в писането си? Дали Карима, дразнеща се от „женските хватки“, с които Евгения успява да завоюва признание и популярност, постига разказване, художествено изображение, които да са други, „отместени“ спрямо мярата за „женско писане“, зададена в текстовете на Марс, т.е. чрез предписанията на един от най-властните мъжки гласове в историята на българската литературност. Или и Карима артикулира същия сантиментален душевен пейзаж, който е вписан в текстовете на непоносимата ѝ Евгения?

Към отговора на тези въпроси можем да тръгнем и от съпоставката между начините, по които двете писателки функционализират в сюжетите си смъртта – традиционна конкретизация (в рамките на литературното фабулиране) на драматичното, трагичното, неизбежното, фаталното, бъдещото скръб, извикващото сълзи в човешкия свят.

Разбира се, смърт и героика, смърт и висока историческа цел също са здраво обвързани в художественотекстовите изображения на действителността от началото на ХХ век. Особено в българска среда фиксацията върху героическата смърт в името на кауза е репрезентативна черта за сериозна част от класическото ни словесно наследство. Тя най-често и предимно в творчеството на мъже писатели е обвързана с представата за памет, за героизъм; смъртта е средство за изобразяване на непреходните, всевечните стойности в света – саможертва, героизъм.

Но съобразявайки се с Вазовите представи за „женственост“, Евгения Марс не се занимава настойчиво с героическата смърт. В нейните разкази звучат предимно гласовете на пределното чувство, на майчиното страдание, на конвенционалната хуманност. „Нейната героиня е образованата жена, която търси, от една страна, любовта – в естетически и духовен смисъл, а от друга – същността на живота чрез най-висшата му ценност – майчинството. В повечето случаи тя е религиозна, емоционална и състрадателна. Но е и греховна, и жертвена [...]. Нейният социален портрет обхваща почти всички слоеве в обществото: светски дами, генералски съпруги и дъщери, учителки, музикантки, както и безработни, бездомни, просякини, осиротели момичета, забравени от децата си старци и други“ (Симова 2004: 85).

В историите, които Марс представя (това са най-вече „женски истории“), смъртта като обвързано с крайна емоция събитие е вписана в три основни сюжетни типологии.

Първата от тях обединява разкази, в които корелацията „смърт – любов“ е изведена в предния план на повествованието. В творбата „Угасна“ например смъртта на младата Катя е пречка да се реализира любовта на Константин, но в същото време тази смърт е особено осъществяване на собствената ѝ любов (момичето обича друг, вече мъртъв, и само „там“, „отвъд“ те двамата биха могли да бъдат заедно). Любовен триъгълник, гарниран със смърт, се появява и в разказа „Над сърца им рози цъфтят“ (и тук обичащите се са приютени от смъртта, а съпругът е останал „при живите“ да скърби за своята любима). Героите пък на разказите „Честита Нова година“, „Във вълните“, „Изповед“, „Последна среща“ страдат заради несподелена или нереализирана

на любов и поради своето силно душевно терзание умират. Във визираните разкази смърт и любов са тясно обвързани, всяко от понятията се оглежда в другото и се превръща в негова смислова мяра.

При втората сюжетна типология, в чиито рамки Евгения Марс интерпретира смъртта, в центъра на изображение застават смъртта на дете и страданията на изгубилите го родители. Героините на творби като „На молитва“, „Майка“, „Майката на злодея“ не могат да се примирят с края на рожбата си (или с възможността за ненавременен край на чедото) въпреки делата на децата им или мнението на обществото. В този тип разкази не страдат само майките. Не по-малко е и бащиното страдание при загубата на дете („Нощна молитва“, „Баща на герой“, „Старецът“). Сюжетно-персонажните и емоционално-оценъчните решения на тези текстове не изненадват. Естествено смъртта на рожбата предизвиква дълбоки, понякога и непреодолими душевни страдания, неспирен плач, загубен смисъл на живота – преживявания от сантименталния регистър на човешките емоции. Може би само разказът „Убий се“ е малко встрани от най-очакваното: тук една майка пожелава смъртта на своя син. В края на краищата обаче наративът се завръща при нормативно дидактичното. Жестоките думи, изразяващи неодобрението на майката спрямо делата на сина ѝ, предизвикват неговото самоосъзнаване: „Приятелю, тия думи: „Убий се!“ ме спасиха, те произведоха в мен страшния прелом, подир който аз станах човек“ (Марс 1909: 40). Пожелаването на смъртта от устата на тази, която дарява живот, предизвиква катарзис у героя. Смъртта понякога е необходима заплаха, за да се завърне нормалният морален ред в живота на човека.

Има и една трета група произведения, в които Марс представя смъртта като неминуема част от военната действителност. Писателката познава тази действителност, бидейки нейна съвременничка, и няма как да остане равнодушна към видяното и към преживения ужас. Войната и причиненото от нея страдание са основни теми за сборника разкази „Белите нарциси“. Страхът от гибел е неизменен спътник на войната, той владее не само съзнанието на отиващия на бойното поле, а и мислите на жената, която остава да чака своя любим („Белите нарциси“, „Пред гръма на войната“, „Той бе честит“), на родителите, които с надежда чакат завръщането на сина си („Нощна молитва“, „Баща на герой“, „Старецът“).

И в трите типа сюжетно-персонажни формации Евгения Марс тълкува смъртта като драматично събитие, което става повод за проявяване на екстремумите в емоционално-психологическия свят на чо-

века. Авторката вижда в смъртта въплъщение на страдалчеството като част от жребия на индивида, също така изпитание, което разтърсва устоите на личността, преживяла края на скъпо същество, но понякога и изход, шанс за покой и щастие „отвъд“. Конкретните сюжетни реализации по темата в разказите на тази авторка гравитират около раздялата с любим човек (мъж, жена или дете). Дори в разказите, в които смъртта е обвързана с войната и има възможност да се избяга от сантименталността и да се изобрази героизмът, надделяват скръбните чувства и страдалческото, а драматичността на ситуацията се изгубва от сюжетната постройка на текста. Евгения Марс остава вярна на съветите на Вазов: тематизирайки смъртта, авторката осъществява „женското писане“ точно такава, каквото е в неговите представи. Всъщност разказите на „приятелката“ демонстрират „неукротими ефекти на женственост“ – те демонстрират онази чувствителност, която е нормативна за „женското преживяване“ от епохата.

В разказите на Ана Карима тематизациите на смъртта не се срещат толкова често, колкото при Евгения Марс. Може би и защото за Карима социалният фактор в живота на човека е от голяма значимост и нерядко е решаващ в съдбите на нейните герои – страданието на персонажите невинаги е обвързано с нечия смърт, то може да е породено от социални проблеми и тежки морални въпроси.

В разказите на тази авторка прави впечатление това, че могат да се обособят два типа героини: „оня на пробудената жена, която, отърсила от себе си праха на традицията, се бори за свободата на своята индивидуалност“ (Атанасов 1906: 301), и на жената като крепителка на патриархалните устои, която опазва народностния морал. Нейните героини са дълбоко емоционални жени, които се борят за своето щастие и споделени чувства понякога дори с цената на разрушаване на семейната цялост.

При Ана Карима жената е представена като индивидуалност със свой собствен свят и закони, които често влизат в противоречие с обществено установените.

За разлика от „приятелката на Поета“ Карима обработва в ред свои творби фолклорни мотиви – именно в рамките на този естетически опит (в рамките на позоваването спрямо фолклорното наследство) тя най-често застава пред необходимостта да интерпретира смъртта. Любопитен пример за тази среща между лична творческа визия и престижен заварен образец е разказът „Янин извор“. Той представлява поредно авторско тълкуване на мотива за вграждането на мома (или на нейната сянка) в основите на сграда. Мисловността, предс-

тавяна от фолклорната балада, все пак предполага, че съграденото с човешка жертва в основите остава неразруσιμο. В текста на Карима реката отново отнася моста – въпреки жертвата в темелите му. Но пък точно там, където е вградена сянката на Яна, бликва извор – символ на живота. Смъртта на героинята тук е амбивалентно оценена, а животът така или иначе се оказва по-силен, „по-голям“ от гибелта на индивида, който може да продължи да съществува и след своя край.

От една страна, обръщайки се към фолклорни сюжети, Карима се стреми да се присъедини към тенденция, към авторитетна доктрина в литературата ни, която доктрина (заради културния проект „Пенчо Славейков“) се разпознава като „модерна“. „Познала добре народното творчество, и Карима щедро е черпила от неговата съкровищница и познавайки народния език и неговите закони, тя е успяла да ни даде низ от красиво обработени народни мотиви, които намират съперници в нашата литература само в идилията на П. Тодоров и в народните мотиви на най-големия майстор на българската народна песен – Пенчо Славейков“ (Цанков-Дерижан 1920: 126). От друга страна, като се позовава на „вечно виталното“ наследство, писателката по специфичен начин сменя и най-мрачните импликации при обмислянето и пресъздаването на смъртта в текстовете си. В нейните разкази по народни мотиви се акцентира върху тържеството на живота и на човешкия дух („Майстор Манол“) въпреки смъртта, разбирана не като абсолютен край, а като преминаване в друго пространство, в което има други форми на съществуване.

Ана Карима създава и разкази, ангажирани със съвременната ѝ реалност. В творби като „Озлобена“ и „Ревност“ смъртта е единствено спасение от социалното страдание (Милка е сирак и е била пренебрегвана и мамена заради своята добрина) или пък от мъчителни чувства (Лена страда от силна ревност, която не може да признае, но чрез самоубийството си потвърждава). За Карима социалният фактор все пак е по-същностна причина за страданието на човека, отколкото строго интимните чувства. Но така или иначе и в нейни текстове – също както в произведения на Евгения Марс – е налице обвързаност между смъртта и любовта. И в нейното творчество проговаря онази прекомерна чувствителност, характерна за „почерка“ на Марс. „Женското писане“ на „жената, която е (като) мъж“ (Пелева 2009: 155), не успява да произведе творчество, което да е извън „типичните“ за една жена писателка характеристики, въпреки демонстрациите в поведението ѝ в обществото. Карима не успява да избяга от сантименталността.

Макар и остро противопоставящи се в публичността, въпреки някои отлики в сюжетно-персонажните си предпочитания, двете писателки не са абсолютно различни като стил на преживяване, като представи за „женско поведение“ в рамките на словесното творчество. Въпреки опитите на Карима да изобличи творчеството на Марс като създадено не от нея, а излязло от перото на Вазов, сравнението на текстовете им показва характеристики, „типични“ за произведения, създадени от жени – сантиментално звучене, изобразяване предимно на чувства и вътрешни преживявания, състрадание; в персонажната система преобладават образи на жени, които страдат, сюжетът на творбите е центриран около раздяла или загуба на обичан човек (любим, любима, дете). Въпреки стремежа към оразличаване на едната от другата двете авторки от началото на XX век се оказват приличащи си в творчески план; текстовете им не скъсват с нормите на „женското писане“ за онзи период. Надживяването на Вазовата представа за това „как трябва да пишат жените“, определено се осъществява другаде, в други творчески избори, които не съвпадат с тези на Евгения Марс и Ана Карима.

ЛИТЕРАТУРА

- Атанасов 1906:** Атанасов, Н. Разказите на А. Карима. // *Българска сбирка*, 1906, №5, 301 – 305.
- Марс 1909:** Марс, Е. *Лунна нощ*. Пловдив: Издание и печат П. Беловеждов, 1909.
- Николова-Гълъбова 2004:** Николова-Гълъбова, Ж. За Евгения Марс разказват. Дами от Клуба на българските писателки. // Живка Симова. *Обичана и отричана. Книга за Евгения Марс*. София: Дружество „Гражданин“, 2004, 127 – 131.
- Пелева 2009:** Пелева, И. Български писателки – формули на неуспеха. // *Неслученият канон. Български писателки от Възраждането до втората световна война*. Ред. М. Кирова. София: Алтера, 2009, 153 – 174.
- Сиксу 1997:** Сиксу, Е. Смехът на Медуза. // *Времето на жените*. Под ред. П. Дамянова. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1997, 166 – 188.
- Симова 2004:** Симова, Ж. *Обичана и отричана. Книга за Евгения Марс*. София: Дружество „Гражданин“, 2004.
- Цанков-Дерижан 1920:** Цанков-Дерижан, Х. *Мои познайници. Маски и профили*. София: Книгоиздателство „Сърп“, 1929.

**ПОВТОРЕНИЕ И СЪБИТИЕ. СТО ГОДИНИ
ОТ СМЪРТТА НА ЛОРА КАРАВЕЛОВА**

Ваня Георгиева

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

**RECURRENCE AND OCCURRENCE: ONE HUNDRED
YEARS AFTER LORA KARAVELOVA'S DEATH**

Vanya Georgieva

Paisii Hilendarski University of Plovdiv

Different polemic conceptions from the 1980's are considered in this text. There can be observed an ideological displacement of the problem of the intimate dramatic “story” of Lora and Yavorov in which their relations have been critically read in contrast to the introduction of the relations between Yavorov and Ferdinand (a discovery mentioned in the 1980's) where Lora Karavelova and her mother turn out to be minor figures in a megatext of publicity related to Yavorov.

Key words: variety of public opinions, polemics, different conceptions

От 1913-а насетне – вече сто години – периодически, отново и отново, се продуцират пре-разкази на фаталната нощ в дома на Яворов и Лора. През 30-те години на миналия век у нас „случаят“ предизвиква особено широк обществен интерес. Десетилетието е своеобразен пик в „отварянето“ на тази история за нови прочити и в разгръщането на специфични решения при осмислянето ѝ на страниците на периодичния печат. Така е и защото през 1934 г., когато умира дъщеря ѝ Виола, Екатерина Каравелова напомня позицията си относно трагичната смърт на по-малкото си дете (навремето обаче широката общественост, макар и обичаща булевардно-скандалното, не е склонна да чува без предубеждение настояването на майката, че в нощта на 29 срещу 30 ноември 1913 г. поетът е убил съпругата си). През 80-те години „казусът“ за пореден път е остро актуализиран – от богатите архиви „изскачат“ нови фактологии или пък старите версии се реинтерпретират...

Говоренето на 80-те „по въпроса“ напомня разискванията от 30-те само доколкото отново фигурата на Е. Каравелова провокира избухването на дебата. През по-късното десетилетие той е подчертано белязан от идеологическите и обществено-политическите предразсъдъци на социалистическата епоха.

Полемиката от 80-те до голяма степен работи на принципа „нова история в познатата историята“, като често (това е предсказуемо) използва цитирането на предишни тези и жестове. Вестник „АБВ“, редактиран от Филип Панайотов, „цитира“ популярно едноименно издание на Йосиф Хербст (уважението на Веселин Йосифов към Хербст не му пречи да съставя каламбури от рода на „А бе вестниче“ по адрес на изданието, каквото е при новия му редактор); призивът „Престанете“ на същия Веселин Йосифов звучи някак близко до апела „Стига!“ на Екатерина Каравелова, но двете реторически поведения (неговото и нейното) целят различни неща, нищо, че следходното по време цитира предходното (възмущавайки се, че добрите хора се оценяват след смъртта им). Поведението на Катя Цонкова в дискусиата изненадва с твърде противоречивото си отношение към Екатерина Каравелова – веднъж изследователката благоговее пред „мъжката несломимост“ на г-жа Каравелова, преживяла непосилна мъка по загубата на „непрежалимото“ дете, а после изобличава липсата на каквото и да е родителско топло чувство у майката. „Търсенето“ на нов смисъл в старата информация или „откриването“ на нещо, до момента останало скрито, практикува и Ганка Найденова-Стоилова, която участва с две напълно различни интерпретаторски стратегии и в двете полемики (през 30-те и през 80-те), макар че през цялото време притежава едни и същи архиви. Премълчани, незабелязани или спорни като автентичност до 80-те години, *събитията*, които Найденова-Стоилова коментира, тъкмо през това десетилетие започват да се превръщат в *история*; тогава за първи път те биват „положени“ в разказ, който удостоверява „удовлетворителната истина“ за билдòто. Този разказ се опитва да снее обществената фиксация върху интимно-драматичния сюжет „Лора – Яворов“, постулирайки наличието на идейно-политически сблъсък „Яворов – Фединанд“, който сблъсък всъщност бил същинската „сърцевина“ на някогашния „случай“. Разбира се, подобно пре моделиране на наратива за предишното води и до това, че и Лора, и Екатерина Каравелова се оказват „епизодици“, второстепенни фигури в постоянно разрастващия се публицистичен мегатекст за Яворов.

И така, на стотната годишнина от изстрелването на куршума, пронизал Лора (оказва се, че за да бъде „изряден“ един критически

текст „по темата“, той трябва непременно да уточни кой е дал направлението на споменатия куршум), ще се опитам да покажа как 80-те години на ХХ век „четат“ онази незабравима смърт, като изрично отбележа, че собствените ми страници са задължени на изданието „Изрезки от стари вестници“ на Филип Панайотов.

Провокиран от няколкомесечен рефрен в началото на 1985-а, неговият текст „Полемика по никое време“ сглобява вестникарски публикации, отразяващи първоначалните реакции спрямо предговора на една книга. Сюжетът се заформя около изданието „Като антична трагедия: Съдбата на Екатерина Каравелова и нейното семейство в писма, дневници, фотографии“¹ под редакцията на Ф. Дренкова и с предговор от Филип Панайотов. Публикациите по повод на книгата съвсем не обслужват конвенционалната процедура по популяризирането на едно новопоявило се издание чрез представянето му в периодичния печат. Наглед неутралният предговор на Панайотов „пуска“ сюжетни нишки, отключва серия от повторения, превръща се в повод мнозина, заинтересувани от свои си тематизми, да изплетат собствени сюжети или да вплетат в историята повод онази (друга, някаква) история, която и без това ги занимава. Повечето от участващите в полемиката превръщат повторението в събитие, като го вкарват в телеологичната перспектива на „ако не е било така, ще кажа как е и как трябва да бъде“. Пре-разказването работи с подбор от фрагменти, които се абсолютизират като смисъл и значение или пък се преекспонират според интенцията на компилацията. Така припомнянето, повторението се оказва начин да се съобщи нещо ново, да се произведе събитие, което „помни“, но не напомня: откроява се прецедент.

Тук ще фокусирам вниманието си само върху предговора на Филип Панайотов и някои от реакциите срещу него. Интересуват ме страниците, които открояват специфики в езика на властващата (и през 80-те) идеология, стремежът ѝ към утвърждаване на една-единствена историческа, научна истина за миналото, „установена със справедливата присъда над буржоазно-капиталистическата действителност...“ (Йосифов 1985: 1). Целта на визираните публикации е да се изобличат „буржоазното правосъдие“, ходатайствата, прилагани от

¹ По-рано, през 1984 г. е издадена и книгата „Спомени на Екатерина Каравелова“ (В. Филипова, Е. Кунчева, съст.: 1984). Тук са представени спомените на общественичката до 1886 г. Самото издание единодушно е възприето с интерес и „безконфликтно“ въвежда читателя в мемоарното наследство на Екатерина Каравелова, като се превръща в дотогава най-богатата подборка, правена след частично публикуваните ѝ спомени във „Вик“ на Йосиф Хербст.

„висши магистрати“, а и да бъдат похвалени „онези, които доказват, че драмата на Яворов съвсем не е „семейна“ и „лична“, а обществено-социална трагедия, в която буржоазната върхушка начело с двореца погуби поета“ (Найденова 1985в: 4).

Първият проблем, който предговорът на „Като антична трагедия“ поражда, е свързан с опита на Филип Панайотов да представи позицията на Екатерина Каравелова, която неизменно вярва, че Лора е била убита². Панайотов се позовава на интервюто на Петър Лунгов с Екатерина Каравелова, публикувано във в. „Дъга“ през 1934 г. (вж: Лунгов 1934: 1, 4), което е съпроводено с уточнението, че интервюиращият не се обвързва с едно от становищата (убил/невинен), а просто (както изисква журналистическата добросъвестност) дава право на майката да изкаже своето становище. Панайотов оправдава родителката за нейната пристрастност и апелира за разноредови интерпретаторски жестове, адресирани към компетентните читатели, които жестове да им предложат за преоценка различните информативни наличности (той се опитва да рече, че няма защо на публиката отново и отново да се поднася „сдъвкана храна“, опитва се да пледира за правото на аудиторията и сама да размишлява и преоценява; вж. Панайотов 1985: 9).

Апелът на Панайотов „Не искайте от майката обективност и безпристрастие, не я корете за нейното упорство, още повече, че аргумен-

² Филип Панайотов предпазливо се опитва да внуши, че и това, за което никой не говори, има право на свой живот като разказ в националното културно пространство. Само защото е майка, достойна в скръбта си, и защото наистина е изрекла тази присъда и не се е отказала докрай от нея, Панайотов си позволява плахо да спомене, че майчината мъка на Каравелова е аргумент, който понякога стои над хладнокръвието на фактите. Той всъщност напомня, че е имало съмнения, нееднозначни визии спрямо онази сложна и опитваща се да се вмести в различни матрици, в няколко устойчиви общовалидни метафори, история: „Много десетилетия са изминали оттогава, но все се намират нови и нови „изследователи“, които продължават да спекулират с тази лична и семейна драма и с неприкрита преднамереност да хвърлят упреци срещу Екатерина Каравелова заради отношението ѝ към Яворов. Не са забравени и нейните полемични статии от 30-те години, в които тя продължава да твърди, че Лора не се е самоубила. Можем да не се съгласим с нея, но сме длъжни поне да я разберем и да изслушаме аргументите ѝ...“ (Дренкова 1985: 30). Припомнянето на тези нейни убеждения, твърди Панайотов, доказва, че „Екатерина Каравелова като майка е имала зрение само за аргументите, които представят дъщеря ѝ като жертва, а е нямала очи за аргументите, които доказват, че Лора се е самоубила. Майчиното чувство е надделяло над безпристрастието и обективността. Оттук идва и нейното неприязнено отношение към Яворов“ (Панайотов 1885а: 9).

ти могат да се намерят както за едната, така и за другата теза“ (Дренкова 1985: 31) предизвиква най-яръсти реакции. Веселин Йосифов се опива да затвори темата с обръщението си „Престанете!“: „престанете, не посягайте на велики имена от историята на България, не връщайте позорното минало в нашите дни, бъдете обективни! Кой има полза от хермафродитната теза на автора на предговора, че имало еднакво убедителни аргументи както за вината, така и за невинността на Яворов!“ (Йосифов 1985: 1). Тук под „обективност“ се разбира представянето само на една (идеологически потребната) теза; изискването е не нужното да се изреже, нелицеприятното да се колажира така, че в общата картина познатото да не бъде видяно различно, „хермафродитно“, бъдещо размисъл... Темата трябва да се затвори с настояването, че Лора се е самоубила, трябва да се репликират всички текстове, в които противното става повод за каквото и да е обсъждане. От този момент нататък акцентът на полемиката е преместен върху Яворов и търсенето на причината – „същинската причина“ – за неговата гибел.

Ганка Найденова-Стоилова се намесва в дискусията със скандална и непубликувана дотогава информация, като транскрибира прелюбопитен диалог. Седемдесет години след смъртта на поета тя пожелава да говори за решителната намеса на Фердинанд в хода на делото срещу Яворов. В художествен стил е преразказан разговор между Найденова и Фердинанд в българската легация в Берлин през 1937 г. (поне тогава я датира разказващата, въпреки че се намират и опоненти на датировката и³). Накратко – от „разговора“ става ясно следното: Екатерина Каравелова прибегва до застъпничество на Фердинанд, който решава да се намеси с влиянието си в хода на делото. „Тогава, като узна, че делото е под моя опека, онзи харамия разбра, че престъплението ще бъде разкрито, и се самоуби...“ (Найденова-Стоилова 1985а: 5) – са думите, приписани на Фердинанд⁴. Според

³ Фипип Панайотов разказва за срещата си с бившия дипломат Златаров (временен управляващ легацията в Берлин през 1937 г.) и предава следното от разговора им: „Той бе категоричен: през 1937 г. Фердинанд не е присъствал на прием в легацията, така че не е била възможна и срещата му с Ганка Найденова-Стоилова“ (Панайотов 2009: 160).

⁴ В цитираната публикация на Найденова е изтъкнато, че Фердинанд е изрекъл тези думи при друг случай и пред проф. Константин Гълъбов. По-късно Жана Николова-Гълъбова изпраща писмо до Филип Панайотов, в което потвърждава само думите: „Уби я тоя македонски харамия“, които Фердинанд изрекъл пред проф. Гълъбов. Другата част от разказа на Г. Найденова-Стоилова обаче определя като измислица, откроява несъответствия в датите и се възмушава, че сякаш

Найденова след излизането на книгата на Никола Гайдаров „Житейската драма на Яворов“, която разрешава десетилетния спор около драмата Лора – Яворов, е излишно да се отваря темата „Кой уби Лора?“, но пък е наложително да се постави един друг въпрос, който формулира в титула на публикацията си – „Кой уби Яворов?“⁵.

Радко Трифонов, редактор на в. „Труд“, реагира пръв на „запитването“ и се опитва да отговори на провокацията ѝ: „Изследователката Ганка Найденова-Стоилова е решила да изплюе камъчето след толкова много години не само за да изобличи Фердинанд, на когото на широко дава думата да се гаври с една национална светиня – не, на нея ѝ е бил нужен Фердинанд, за да задоволи свои стари и вече твърде увехнали страсти – на всяка цена да докаже, че Екатерина Каравелова е в дъното на едно убийство“ (Трифонов 1985а: 3). Публикацията на Трифонов говори за сервилното поведение на Найденова пред Особата и задава въпроса – защо наследничката, притежаваща нагона да публикува всяка информация за Яворов, е скрила любопитния разговор, защо е държала в тайна тези обвинения толкова дълго? Маркиранни са още редица питання – дали преразказаното отговаря на истината, чии интереси обслужва появата му именно в средата на 80-те, защо „името на Каравелова е поставено редом с това на омразния Кобург“⁶. Стремещт да изчисти от всякакви подозрения образа на Яво-

повтаряйки чутото, родственицата се съгласява, препотвърждава казаното от Фердинанд (Гълъбова-Николова 1985: 6).

⁵ В статията си „За съдебния фарс срещу Яворов“ и Никола Гайдаров говори за външен натиск върху делото: „Външният натиск върху съдиите се засилва и започва онзи съдебен фарс из съдебните институции около прекратяването на следствието, който продължава до 16 октомври 1914 г. и фактически става една от причините за второто самоубийство на поета“. Става дума за това как „делото попада (или умишлено се представя) в ръцете на послушни съдии с нестабилна съвест и ограничена мисъл“. В писмото на Тодор Александров до прокурора на Софийския апелативен съд Станишев се говори за „булевардни слухове, които силно уличавали Яворова като убиец“. Най-явно пристрастие е приписано на зам.-прокурора Ал. Огнянов, който връща делото за събиране на нови доказателства и спомага за това, което Гайдаров нарича „съдебен фарс“, другите „външни влияния“ не са назовани с конкретни имена на магистрати (Гайдаров 1984: 10). Ганка Найденова-Стоилова от своя страна изтъква доминантното влияние на височайшата особа, на Фердинад: именно той, заради една дума на безскрупулната и безчувствена майка Екатерина Каравелова, „убил“ Яворов (поетът стигнал до самоубийството, разбирайки, че няма да избегне гнева на монарха).

⁶ В статията „За сензациите, за спекулациите и за принципността на поведението“ Найденова дава обяснение защо е мълчала за въпросния диалог: „На мнозина е известно от книгите ми, че в моя научен архив съхранявам спомени, записани от

ров кара Найденова да прибавя все по-нови сензационни сюжети към биографията му в опитите си за посмъртното му оневиняване. Ако през 30-те години тя твърди, че чрез томчето с писмата „Лора до Яворов“ „доказва, че Лора се е самоубила и Яворов е бил невинен“, то съмненията през 80-те трябва да се оборят доста по-радикално. Акцентът на полемиката решително се измества.

За разлика от статията „Кой уби Яворов?“⁷ в „За научната истина и встрани от нея“ Найденова откровено заявява, че репликира предговора на Филип Панайотов, който според нея успява да внесе несигурност в невинността на Яворов. Обвинението към Филип Панайотов е, че не опровергава твърденията на Екатерина Каравелова, които натрупаните през времето документи би трябвало да са направили напълно несъстоятелни, а ѝ „позволява“ да се съмнява в невинността на поета. Найденова не харесва характерния избор на думи в текста на Панайотов: „Допущането на версията, че Яворов може и да е виновен, е отразено и в двусмисленото му твърдение: „Лора загива от куршум“. Всеки читател ще се запита: „От чий куршум?“. Отговорът на Ф. Панайотов е, че нито веднъж не споменава думата „самоубийство“. Това е укор, който по-късно ще прозвучи и в запитването на Дичо Узунов, изпратено в редактирания от Филип Панайотов вестник „АБВ“⁸. Смъртта на Лора е представена основно в подбора на думи при изговарянето на умирането ѝ. Тук отново не става дума за самата нея, а за начина, по който би могло неяснотата на изказването да повдигне дискусия за вината на Яворов.

160 души, само част от които съм използвала. Най-важните от тях съм запазила за новата си книга „Срещи с хора и събития“, в която са включени интервюто ми с Фердинанд и една моя среща със самата Екатерина Каравелова – също непубликувана досега. Самият Трифонов ми дава право да използвам собствените (!) си материали, когато и където намеря за добре“ (Найденова-Стоилова 1985в: 4).

⁷ Найденова твърди, че е депозирала статията „Кой уби Яворов“ във в. „Пулс“ през октомври 1984 г. по случай 70-годишнината от смъртта на поета, т.е. че въпросната статия не е реакция на предговора на Филип Панайотов към „Като антична трагедия“ (Найденова-Стоилова 1985в: 4).

⁸ Дичо Узунов обсъжда „промислената фраза“ от предговора на Панайотов „Лора загива от куршум“ (Дренкова 1985: 5): „Вие, следвайки написаното от Ек. Каравелова: „Лора бе пронизана от куршум“, също не вярвате в самоубийството на Лора. Та ако бяхте на друго мнение, така щяхте и да го кажете, както напр. е написано в „Речник на българската литература“ – Лора се застрелва, или както е написано в предговора на събраните съчинения на Яворов – „самоубийството на Лора“... и т.н.“ (вж. Узунов 1985: 9). На същата страница е публикуван и отговорът на Филип Панайотов към писмото на Дичо Узунов.

Интересно е, че образът на Лора вече почти изцяло отсъства от „официалния“ отговор на Ганка Найденова-Стоилова, публикуван във в. „Пулс“ от 15 януари – „За сензациите, за спекулациите и за принципността на поведението“. Тук вече просветва мотивът за отколешната неприязън на Фердинанд към Яворов, която само е чакала случай да се прояви. Причината – Яворов бил показвал уродливия вид на буржоазията във „В полите на Витоша“, а самият Фердинанд „таил цяло десетилетие стихийна омраза“ към поета, който в редактирания от него в. „Дело“ „беше разобличавал домогванията на амбициозния княз да сложи на главата си царската корона за сметка на кръвопролития в Македония. Тази „хидра, простряла кървавите си пипала към македонските полета“, както го нарича Яворов в една от своите статии, очакваше удобния момент да си отмъсти. Всъщност драмата Фердинанд – Яворов е много по-голяма от драмата Лора – Яворов, която е само един епизод от нея“ (Найденова 1985в: 5). Тук Фердинанд приема образа на свръхзлопамятно чудовище, а поетът се оказва не само „жертва на дворецовите среди около Екатерина Каравелова“ (Панайотов 2009: 158), но и жертва лично на Царя, саморазправящ се с драматурга и вестникаря Яворов. „Епизодът“ с предполагаемото убийство на Лора е само един претекст да се изтъкне бруталността на буржоазно-капиталистическата действителност, „унищожаваша“ най-добрите хора на нацията, които класово-партийната културна доктрина по-късно яростно защитава.

Много често текстът от дадена епоха казва повече за времето, в което се е появил, отколкото за онова, което би трябвало да „възкресява“ със своята интерпретативна версия за него. В средата на 80-те години в български контекст все още е *активно* действаща комунистическа обществено-политическа система. В рамките на социалистическото живеене коментирацията културното минало език (конгломерат между лозунгите на „класово-партийния подход“ и „литературоведски допустимото“ за епохата) изговаря *необходимите* ценности на собственото си настояще. Участниците в частично реконструираната тук полемика най-често изразяват подчертано идеологизирано отношение към определени фигури от миналото, превръщайки разказите за тях в илюстрации на властващата политическа доктрина. Налагат се псевдообективни мнения, които имат за цел да бъдат „последната дума“ с претенцията си, че съвместяват изрядна фактология с правилно инкорпорирана идеология, че вместо „сензационното“ сочат в някогашните събития „същината“, „истинските“ причини и следствия...

Така или иначе обаче и припомнената дискусия от 80-те години на ХХ век е част от културната ни история – епизод е от митологизирането на Яворовата фигура.

Която – до днес и въпреки всичко – тук не може да бъде мислена без и извън обвързаността ѝ с лицето и съдбата на Лора Каравелова.

ЛИТЕРАТУРА

- Б. а. 1985:** Да извлечем от историята не пепелта, а пламъка. // *Поглед*, №16, 16 – 22. IV. 1985, с. 10.
- Гайдаров 1984:** Гайдаров, Н. За съдебния фарс срещу Яворов. // *Поглед*, № 44, 29. X. 1984, с. 10.
- Гълъбова-Николова 1985:** Гълъбова-Николова, Г. Логиката на фактите. // *АБВ*, № 4, VII, 29. I. 1985, с. 6.
- Дренкова, ред. 1984:** *Като антична трагедия: Съдбата на Екатерина Каравелова и нейното семейство в писма, дневници, фотографии.* Ред. Ф. Дренкова. София: Наука и изкуство, 1984.
- Йосифов 1985:** Йосифов, В. Престанете! // *Антени*, XV, № 4, 23. I. 1985, с. 1.
- Лунгов 1934:** Лунгов, П. При майката на Лора. // *Дъга*, I, №4 7, 5. XI. 1934, с. 1, 4.
- Найденова-Стоилова 1985б:** Найденова-Стоилова, Г. За научната истина и встрани от нея. // *Септември*, XXXIX, № 6, 12. I. 1985, с. 8.
- Найденова-Стоилова 1985в:** Найденова-Стоилова, Г. За сензациите, за спекулациите и за принципността на поведението. // *Пулс*, XXIII, №3, 15. I. 1985.
- Найденова-Стоилова 1985а:** Найденова-Стоилова, Г. Кой уби Яворов? // *Пулс*, XXIII, № 1, 1. I. 1985, с. 5.
- Панайотов 1885а:** Панайотов, Ф. Писма го главния редактор. // *АБВ*, VII, №2, 15. I. 1985, с. 9.
- Панайотов 1985б:** Панайотов, Ф. Отворено писмо. // *АБВ*, VII, №5, 5. II. 1985, с. 9, 10.
- Панайотов 2009:** Панайотов, Ф. Полемика по никое време. Ф. Панайотов. // *Изрезки от стари вестници.* София: Захарий Стоянов, 2009, 156 – 215.
- Трифонов 1985а:** Трифонов, Р. Кой уби Яворов, или сензация... но не и малко спекулация. // *Труд*, LXII, № 4, 5. I. 1985, с. 3.
- Трифонов 1985б:** Трифонов, Р. Много гняв и какво друго? // *Труд*, LXII, № 14, 17. I. 1985, с. 3.
- Узунов 1985:** Узунов, Д. Писма до главния редактор. // *АБВ*, VII, №2, 15. I. 1985, с. 9.
- Филипова, Кунчева, съст. 1984:** *Спомени на Екатерина Каравелова.* Съст. В. Филипова, Е. Кунчева. София: Издателство на ОФ, 1984.
- Цонкова 1985:** Цонкова, К. Не „антична трагедия“, а съвременна фалшификация! // *Антени*, №12, 20. III. 1985, с. 4, 5, 6.

**СМЪРТТА В АНИМАЛИСТИКАТА
НА ЕМИЛИЯН СТАНЕВ – ЕДИН ПОГЛЕД**

Ана Маринова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

**DEATH IN EMILIAN STANEV'S
ANIMALIST PROSE FICTION – AN OBSERVATION**

Ana Marinova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

In, and via his meeting with, death the animal hero in Emilian Stanev's animalist prose fiction transforms from something “silent”, enclosed in his own nature, into something “speaking” to, and about, humans. It turns into an other, different, way of understanding our essence, of perceiving the secrets of our own existence – we thus gain an opportunity to understand not only what we are, but also what we can be.

Key words: Death, animalist prose fiction, Emilian Stanev

Един от основните въпроси, свързан с характера и особеностите на анималистичната проза, е доколко тя остава в пределите на натуралистичното описание и изображение на животното само по себе си или се превръща в специфично и оригинално средство за познание на и за човека. Своеобразието на анималистиката вероятно се дължи и на факта, че най-често у авторите ѝ на пръв поглед естествено и безконфликтно „съжителстват“ писателската и ловната страст, интересът и любовта към природата и особеното удоволствие от преследването и смъртта на животното; преплитат се архаичният стремеж да убиваш и същевременно потребността да създаваш, „нуждата“ да отнемаш, но и да твориш „живот“. Затова и много често писателят анималист е и ловец – може би защото ловът изостря сетивата, подхранва въображението и емоциите, дава различна перспектива към природното и човешкото. В този смисъл можем да приемем за основателно твърдението, че „ритуалната практика на убиването от древни времена до днес си

остава универсална форма на най-истинното и безизкусно познание за живота и смъртта, оттам и най-прекият път към себепознанието“ (Василев 1997: 129). И тъкмо като че по пътя към себепознанието ловецът става писател – тогава, когато, както обяснява М. Пришвин, – се превърне в ловец на своята собствена душа. Писателят и ловецът Дончо Цончев разкрива механизма на този процес „отвътре“: „Гледаме. Дебнем. Стреляме. Мислим и чувстваме. Стърнища и камъш сънуваме – изпълнени с очакване, с невероятните божии звуци в природата, с миризми на всичко, с любов и смърт, и страсти човешки – страсти, които после утихват върху хартията и се стремят да изминат още някоя друга малка крачка към смисъла и законите на живота, към равновесието между доброто и злото, разположени навсякъде, а също и вътре в нас“ (Цончев 1993: 3).

В лова страстите на живота и законите на смъртта се срещат и тъкмо в тяхната среща и противопоставяне човекът разбира сякаш по-добре себе си и света около себе си. Може би и затова Валери Стефанов определя лова като „целогодишно отворен емоционален прозорец, през който можем да наблюдаваме и оценяваме света“ (Стефанов 2010: 33). Освен възможност за различен поглед към живота ловът става и „неизбежен фокус към смъртта“ (пак там: 45), към „най-непознатото измежду всички непознати“, което „не влиза в човешкото мислене“ (Левинас 1999: 161 – 162), доколкото „смъртта – дори като граница – е тъкмо тази, която убягва и се диферира“ (Лиотар 1999: 11). Гледането във и през очите на смъртта я превръща от далечна и рационално непостижима в близка и емоционално „постижима“ и парадоксално – в смъртта на животното сякаш по нов начин се „ражда“ и осмисля човешкото. И ако заради това ръката на ловеца понякога може да спре, то ръката на писателя като че не може.

Емилиян Станев се вписва в тази традиция, в която ловната и писателската страст се оказват еднакво „виновни“ за създаването на анималистична проза. Плод едновременно на любовта му към природата и на отдадеността му към лова, тя по своеобразен начин превръща смъртта в призма, през която животинското изглежда почти човешко, а човешкото – почти „животинско“. „Смъртта не може да се изключи от природата“, убеден е писателят (Сарандев 1977: 140) и може би затова и в разказите му за животни има много смърт – тя е като че най-неотменното, неумолимо, осезателно присъствие в тях. Това сякаш потвърждава представата за Емилиян-Станевия „жесток реализъм“, за способността му да се вглежда в природния свят, в неговите жизнени драми, претворявайки го без външна намеса и оценка,

с мъдрото съзнание, че „в природата е така...“ (Найденова 1961: 41). Но не това е житейското и творческото оправдание за съществуването на неговата анималистика. Реалистичното изображение на животните не е нейната крайна цел, а само отправна точка, от която начева смисълът. Защото се оказва, че в живота и смъртта на героите животни ние можем да (при)познаем самите себе си, че тяхната безгласа другост не им пречи да „заговорят“ на и за човека.

Трябва да посочим все пак, че редица интерпретатори на Станевата проза за животни приемат, че в нея животното е видно и представено безотносително спрямо човека. За Б. Константинова „истинността, правдивостта са основни черти на анималистичните творби на Емилиян Станев. Неговите герои животни следват своите природни инстинкти. Белетристът видимо не се стреми към аналогии между техните прояви и човешките отношения и реакции“ (Константинова 1997: 147 – 148). „У Емилиян Станев, сентенциозно заключава Н. Звезданов, най-често природата си е природа и животното – животно“ (Звезданов 1997: 14). По подобен начин Ив. Сарандев обяснява: „Писателят не очовечава животното и природата, не привнася идеи и отношения отвън, а се стреми да ѝ бъде верен, да приеме нейната гледна точка и логика, хармония и равновесие“ (Сарандев 1967: 11). Според М. Фадел Емилиян Станев като че стои встрани от „традиционното представяне на животните в литературата, схващано като „една антропоморфизираща разправа с животното“, в която „неговата конкретика е заличена посредством привързването му към неосезаемия свят на идеите, смятан за запазен периметър на човешкото“ (Фадел 2010: 56 – 57), и поради това по-скоро говори за „антилитературното натурално присъствие на Станевите животни“ (пак там: 53). Проследявайки колебанията на критиката при разглеждането на анималистичните произведения на автора като „неочовечаващи“ и „очовечаващи“ героя животно, изследователят прокарва още една разделителна линия – този път не само по посока на човешкото и животинското, но и на литературното и нелитературното: „Животинският персонаж у Станев, твърди М. Фадел, може да поражда разнообразни интерпретации, които осцилират между полюсите на човешкото и нечовешкото, но тяхното разнообразие само потвърждава неяснотата му“ (пак там: 207), може би и затова „Станевите произведения изглеждат и като литература, и като нелитература, нито само едното, нито само другото; следователно нито едното, нито другото“ (пак там: 209). Така Фадел поставя анималистиката на Емилиян Станев „в кавички“, като разколебава нейната литературност и същевременно човешка значимост в полза

на разтварянето ѝ към нелитературното и нечовешкото, отказвайки да я припознае като възможност за себеразбиране: „Чисто и просто разбрах, че нищо не съм научил от Станевата „анималистика“ (пак там: 11). Разсъжденията на Петър Стефанов по повод на анималистичните разкази на Емилиян Станев също вървят в тази посока: „У нашия писател личи целенасочен отказ от приобщаването към някаква антропологична доктрина, от готовността за обслужване на философско-идеологически каузи, на стремежа за подчиняване на изображението на животното и природата на някакви външни спрямо тях идеи. На преден план е природата сама по себе си – автентична, сурова, вечна, освободена от бремето на илюзиите и „научните“ концепции“ (Стефанов 2008: 330)¹.

На другия полюс стои разбирането, че в същността на Емилиян-Станевия подход към природното и животинското лежи принципът не на противопоставянето, а на сближаването и взаимооглеждането им едно в друго. „Писателят, казва Розалия Ликова, познава и разбира живота, но не като естествоизпитател, а като поет“ (Ликова 1960: 179), защото, „преминавайки границите на конкретното, той се стреми да се домогне до истини за цялото битие, да превърне конкретното познание на природата в познание и за самия човек“ (пак там: 176). Така „чрез дивото, чрез света на инстинктите“ се стреми да „накара човека да проникне по-дълбоко в себе си и в живота“ (пак там: 179). Вглеждайки се в природата, обяснява А. Бучков, Емилиян Станев „търси общото между нея и човека“, „онази зрима мъдрост, внушаваща силата на живота и неговия смисъл“ (Бучков 2003: 74). Затова може да се твърди, че героите на Емилиян Станев „поставят въпроси, актуални в общочовешки план“ (Иванова 2007: 224), и че неговата анималистика носи в себе си „познание, познание на различни нива“ – „от представянето на птици и животни, до неразрешимите въпроси, загадки на битието“ (Пантелеева 1980: 35).

¹ Странно защо обаче, веднъж „убедил“ ни, че „животното не е алегория на човешкото, а знак на самото себе си“ (Стефанов 2008: 330), Стефанов все пак заключава, че „Чернишка“ е по-скоро философско-екзистенциален етюд на тема време и вечност“ (пак там: 339). Това вътрешно противоречие донякъде може да бъде заличено, ако приемем тезата на Нина Пантелеева, че у Емилиян Станев „не трябва да говорим за алегория, въпреки яркото олицетворение, а само за силно изразена асоциативност на образи, представи, етични внушения“ (Пантелеева 1980: 51). Още повече че самият Емилиян Станев споделя: „Асоциации! Асоциации! Това може би е същността на таланта на художника. Метафората в най-широк смисъл, не като стилистично понятие, а като съотношение на цели явления“ (Найденова 1961: 33).

Самият Емилиян Станев признава, че животните са „тайна“, в която той гадае „собствените си тайни“ (Найденова 1961: 36), а природата е тази, която най-добре го предразполага да се занимава „със себе си, с човека чрез себе си“ (Сарандев 1977: 38). Такъв е неизбежният антропоцентричен поглед и на ловеца, и на писателя към природната действителност: човекът е „ценностен център“ както на реалния, така и на художествения свят, от него тръгват и в него завършват всички пътища във философията, етиката, естетиката. Чрез него природното се вижда като човешки подобно и оттам – като човешки значимо. „За изкуството, споделя Емилиян Станев, не съществува мъртво фотокопие на природата. Красотата в него е в преживяването ѝ от художника“ (Найденова 1961: 34). Затова и „алгоритъмът“ на творческия акт у писателя следва тази логика: „Въображението взема отделни черти, комбинира ги“ и така „става нещо ново, което е и във връзка с преживяното, и съвсем друго“ (пак там: 32). Тази целенасоченост на естетическия поглед и творческата активност подсказва нещо принципно важно не само за Емилиян Станев, но и за анималистиката въобще – тя не може и не трябва да бъде схващана като изображение на не-човешкото само по себе си и заради самото себе си, в нея неизменно присъства човешкото – като отправна точка на интенцията, от която се ражда творчеството. Защото изобразяването на животното само по себе си е „невъзможно като значима художествена концепция“ най-малкото поради факта, че „съвременната литература се нуждае от по-дълбоки основания за съществуване“ (Каракowski 2008). Това обаче в никакъв случай не омаловажава или заличава естеството на природното, а тъкмо напротив – чрез аналогията го издига до човешкото, превръщайки го в нов и различен начин да говори на човека за неговата собствена същност, за това не само какъв е, но и какъв може да бъде. Зачитането от страна на Емилиян Станев на животинската природа, както посочва и Стоян Каролев, не означава „че неговите разкази за животни не бъдат никакви асоциации с човешкия живот“, доколкото „преди всичко много наши изживявания и реакции пазят дъблоката си връзка, родството си с това, което все наричаме „инстинкти“ у животните“. Така „тъкмо сценки, отразяващи особено ярко зорката, детайлна наблюдателност на писателя върху герои от „горската приказка“, неусетно отвеждат мислите ни към човешкото“ (Каролев 1982: 29). Затова може би и Тончо Жечев настоява, че у Емилиян Станев „разказите за животните са същото човеководение и човекознание, само че подхванати от друго място, от нов за литературата ни изходен пункт и самобитно разрешени“ (Жечев 1964: 43).

Като своеобразен опит за примиряване на „противоположностите“ изглежда тезата на Чавдар Добрев, че у писателя съществува „разделение на разказите“ – от едната страна са тези, в които природата е представена като „саморазвиваща се сила“ и преобладава „езическо възхищение от борбата за съществуване“, а от другата – тези, в които природата е „морално определима“ и се проектират „по-непосредствено и моралните ценности“. „В едни от произведенията, настоява изследователят, животът на природата е по-неутрален към нашите съдни способности, в други той е обременен от нравствените ни представи“. В първите „решението е в смъртната схватка, от която всяка победа изглежда относителна“, затова и „катарзисът“ се търси на равнището на „възхищение от уравновесяващите се енергии във времето и пространството“ (Добрев 1982: 19)². Не става ясно обаче къде се търси катарзисът в „другите“ разкази. Може би защото наистина в света на инстинктите „каноните на морала и етиката са невалидни“, но „преминем ли в сферата на човешките отношения, картината става изведнъж сложна и нюансирана“ (Сарандев 1967: 33). Все пак не можем да се съгласим с тезата на Чавдар Добрев, според която „само в отделни моменти Емилиян Станев напомня за човешките ни критерии – тогава, когато защитава майчиния инстинкт или се прекланя пред любовната взаимност като тържество на битието“ (Добрев 1982: 20), още повече че малко по-нататък в изследването му четем, че „езическото настроение в разказите на Емилиян Станев не може да бъде обяснено извън нравственото напрежение в естетиката на автора“ (Добрев 1982: 32).

Кое тогава провокира прилагането на „човешките ни критерии“ и по посока на не-човешкото в Станевата анималистика, къде се пресичат етическото и естетическото у писателя? Кога безпристрастното (безнравственото?) съзерцание на неумолимите природни закони на живота и смъртта се превръща в нещо повече от самото себе си, коя е точката, в която животното най-плътно се доближава до човека, за да заговори чрез себе си *за* и *на* него? Тъкмо на фона на разноречията как и доколко анималистичната проза на Емилиян Станев трябва да се разглежда във връзка със или безотносително на човека мотивът за смъртта може да бъде видян като ключов за разбирането на характера

² Основание за подобно тълкуване дава донякъде самият Емилиян Станев в признанието си по повод на разказа „Горска приказка“: „Трогваше ме не толкова трагедията на малката птичка, загубила през нощта другарката и рожбите си, колкото онова велико и тържествено спокойствие на пролетното утро, в което всичко се слива в една възторжена песен на живота...“ (Найденова 1961: 28).

и особеностите на анималистиката на писателя, в която човекът и животното не биват разделяни и противопоставяни, а тъкмо напротив – успоредявани и ценностно равнопоставяни. Природно закономерна, но и етично стъписваща, не-човешки преживявана, но човешки разбираема, смъртта тук е не просто житейска реалност, но и знаков мотив, чрез и във който природно естественото се оглежда в човешки етичното, а човешки подобното се превръща в човешки значимо. И може би защото етичното и естетическото у писателя имат една и съща отправна точка, човекът и човешкото, преходът между света на човека и света на животното в разказите му не е рязък и/или изкуствен, а напротив – авторски интенционално осмислен и творчески обоснован като специфичен подход на виждане и внушение. „Много жесток ловец бях. Много животни съм убил. После разбрах, че те са също души“, споделя Емилиян Станев и продължава: „Затова моите разкази не са ловджийски. Те са самоприсъда, съд над самия себе си“ (Найденова 1961: 36)³. Това съзнание за „същото“ в различното прави от тези ловни истории и разкази за света на животните не просто интересно четиво, те стават същностни и важни за (само)познанието на човека, а смъртта се превръща в най-мощното средство за неговото постигане.

В смъртта разумният, способен на саморефлексия човек се „нарежда“ не над, а редом до инстинктивно преживяващото я животно. И нещо повече – то сякаш по-добре приема и „разбира“ смъртта не като метафизично понятие, а в сетивността на нейната даденост. Затова може би тъкмо чрез животното може да бъде провидяна истината за нейната същност, може да бъде постигната „мъдростта“ на вечните

³ По своеобразен начин у ловеца и анималиста Емилиян Станев сближаването на човека и животното се осъществява двояко – разбирането, че „животните също са души“, върви наред с осъзнаването, че „вълкът живее у мене и утре аз пак ще отида на лов“ (Найденова 1961: 36). Познанието за „човешкото“ у животното се преплита с това за „животинското“ у човека, за да се роди в единството им представата за същността човешка. На „вълчото у мен“ е посветен един от късните разкази на Станев – „Вълкът“. Идеята за написването му, както споделя авторът, е свързана тъкмо с това вътрешно противоречие – „цял живот съм ненавиждал вълчето у себе си, но без него не мога да живея“ (Станев 1981: 521). Тук старецът, у когото вълчето му е в кръвта, ще стане жертва на вълка – не реалния и преследвания, а на другия, дебнеш някъде в самата му душа. Така чрез животното се осъзнава инстинктивното у човека, което не може да бъде „прогонено“ или заличено, а само разбрано и донякъде „опитомено“. И което размива границата между човешкото и животинското, правейки по друг начин възможна аналогията между тях.

закони на битието. В книгата си „Самопознание (опит за философска автобиография)“ Николай Бердяев споделя своя личен, „житейски урок“ за това що е смъртта, получен не чрез умозрително вглеждане в нея, а чрез „фактологията“ на случването ѝ, чрез нагледността на умираването на неговата котка Мури: „Страданията на Мури аз преживях като страдание на всички същества. [...] И неговата смърт [...] за мен беше преживяване на смъртта въобще [...]“. И още: „Във връзка със смъртта на Мури аз преживях необикновено конкретно проблема за безсмъртието“ (Бердяев 1990: 320 – 321).

Аналогичен, но вече „художествен урок“ ни дава и Емилиян Станев с анималистичните си разкази. Смъртта в тях идва или с плясъка на крилето на хищната птица, или с дрезгавия лай на ловното куче, връхлита с тихите стъпки на златката и риса или проблясва от дулото на пушката на човека. Тук изненадват не различните ѝ „лица“ или нейната неотменима фактичност, а по-скоро начинът, по който животните я посрещат и „преживяват“, макар и неспособни да постигнат „знанието“ за нея. Тя е границата, на която човешкото и животинското се пресичат и в подобие на тяхната участ се открива частца от истината както за смъртта, така и за живота. И това откритие, „неодстъпно“ за животното, става средство за себеразбиране за човека – на него и на собствения му свят.

На фона на смъртта в анималистиката на Емилиян Станев още по-ясно се очертават ценността и смисълът на живота на това, което е било преди и което остава след нея. Майчинският инстинкт, съпружеската любов, дългът, саможертвата в тези разкази са не само природно естествени, но и (чрез аналогията си с човешкото) човешки значими – в тях се вижда човекът, какъвто е и какъвто трябва да бъде, в името на самия себе си и на нещо извън себе си. Тук сърната ще се върне да подири изгубената си рожба, пренебрегнала смъртната заплаха („Сърна“). Чинката стоически ще посрещне нападението на златката, защото „*майчината любов е по-силна от смъртта*“ („Горска приказка“)⁴. Загубил другарката си, гарванът ще я търси и вика с дни („Гарвани“), подобно на орлицата, която ще чака търпеливо партньора си, преди да изостави завинаги общото им гнездо на скалите („Орли“). Дълго време „*замислена и неспокойна*“, мъжката чинка ще „преживява“ посвоему сякаш факта на смъртта на другарката си, а после с първите лъчи на слънцето ще запее песента на живота („Горска приказка“). След смъртта на патока, загинал в опит да я предупре-

⁴ Оттук нататък се цитира по Станев 1981.

ди и защити, патицата отново ще се върне при яйцата си, „поведена от непобедимия си и велик стремеж“, а после ще „размишлява“ върху станалото и ще се вслушва „как растат тревите“, за да „разбере неуловимия кипез на живота“ („Пролетни стремежи“). Как „растат тревите, как кипи младият живот наоколо“, как „всичко говори за своята радост, че е младо, силно и че живее“, се вслушва и ловецът, дебнеш видрата. И тъкмо „поради идеята за вечност“ той се оказва способен да пощади дивеча дори когато „няма почти никакви причини за това“. Гледащ през „дулото“ на смъртта, ловецът ще прочете в очите на животното „нещо човешко“, ще съзре онзи „вътрешен пламък на душата, какъвто има и в очите на нас, хората“. Затова и ще спре ръката си да убие този път – открил чрез животното нещо за себе си и за живота въобще. А после ще има потребността да разкаже тази история... („След лова“).

Потребно да бъде разказана е и историята за смъртта на една птица, убита „по погрешка“, защото във и чрез смъртния миг на животното човекът ще разбере „какво нещо е смъртта“, а оттам ще постигне и „вярата в безсмъртното начало на живота“. И това ще се превърне в житейско откровение и за ловеца, и за писателя. Конвулсивният порив на малкото същество към живота, по човешки споданият вик на болка, погледът, „загледан в някаква точка отвъд хоризонта“, са твърде човешки подобни, за да бъдат безпристрастно наблюдавани и преживени не само чисто човешки, но и авторски. Тук, както твърди А. Бучков, смъртта е видяна „от възможно най-значимия аспект на човешкото“ (Бучков 2006: 279) и вживявайки се в състоянието на птицата, писателят осмисля съпреживяното „героизиращо“ тъкмо по посока на човешкото въз основа на аналогията, която дава „етико-онтологичните основания на преживяването, което ловецът споделя“ (Бучков 2006: 278). Точката на смъртта е мястото на срещата на инстинктивната природност и рационалната човешкост, в което те се взаимопроникват и допълват до „цялото“ на живота, оглеждат се една в друга и започват да говорят чрез себе си за нещо извън самите себе си:

„[...] стори ми се, че този живот не е изчезнал безследно, но като една малка капчица е преминал в океана на великата и вечна сила, която ражда живота... И разбрах защо ние, хората, сме виждали в смъртта известна красота и защо сме ѝ възлагали дори надежди. В това преминаване отгук към там, във вечния възврат, за който говорят философите и религиите, нашият ум е откривал безсмъртното начало на живота и е черпел нови сили за духа...“ („Смъртта на една птица“).

Факт в света на животните, смъртта прераства в събитие и в живота на човека, чертаейки паралели между тях и същевременно придобивайки именно така своите най-значими същностни измерения. Навярно това дава основание на Лилия Чеева да твърди, че в „Смъртта на една птица“ Емилиян Станев „реализира познатата в литературата ни екзистенциално-философска теза за смъртта като познание на живота, възможност за прозиране в неговите истини и независещи от човека закони“, доколкото „прераства в съзидателен акт, сътворява за човека един нов образ на собствения му свят – познат, познаващ отговорите на вечните въпроси. [...] Превръща се в медиатор между него и най-важните истини в собствения му свят, отваря му път към собствената му душа и разум, към собствените му тайни“ (Чеева 2007: 113 – 114). Може би и затова не само тук, но и в цялата анималистична проза на Емилиян Станев смъртта е един от най-значимите както сюжетни, така и смислоизграждащи елементи на творбата. В предсмъртния миг на животното, изживян човешки подобно и затова човешки разбираемо, ние познаваме и разбираме не само фактологията, но и онтологията на смъртта. И като че тъкмо тя превръща „безпристрастните“ Емилиян-Станеви „ловни разкази“ в пристрастни „притчи“ за човека и човешкото. Защото в смъртта на животните герои като че най-лесно „оживява“ човекът и започва да говори за себе си чрез тях. Те инкарнират разбраното от автора за не-човешкото, за да го превърнат в човекознание, надраствайки собствения си контекст чрез раждането си в „нов план на битието“ – плана на мисленето за човешкия свят, ако използваме терминологията на М. М. Бахтин.

ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев 1990:** Бердяев, Н. *Самопознание (опыт философской автобиографии)*. Москва: Международные отношения, 1990.
- Бучков 2003:** Бучков, А. „Към всичко подхождай с любов“. // А. Бучков. *Между писането и написаното*. Пловдив: Макрос, 2003, 68 – 81.
- Бучков 2006:** Бучков, А. Апориите в „Смъртта на една птица“. // *Класика и авангард*. Юбилеен сборник по случай 70-годишнина на проф. д.ф.н. Иван Сарандев. София: Издателски център „Проф. Боян Пенев“, 2006, 277 – 280.
- Василев 1997:** Василев, С. Ловните експедиции на героя в анималистичната проза на Емилиян Станев („Смъртта на една птица“). // *Емилиян Станев. Личност и творческа съдба*. Сборник доклади от Националната научна конференция, посветена на 90-годишнината от рождението на Емилиян Станев. Велико Търново, 7 – 8 май 1997 г. София: Литературен форум, 1997, 119 – 133.

- Добрев 1982:** Добрев, Ч. Люлката на човечността. // Ч. Добрев. *Забранените плодове на познанието*. Емилиян Станев. Пловдив: Христо Г. Данов, 1982, 17 – 30.
- Жечев 1964:** Жечев, Т. Емилиян Станев (наблюдения върху формирането на поетиката му). // *Литературна мисъл*, 1964, № 1, 28 – 53.
- Звезданов 1997:** Звезданов, Н. Другият като битие през смъртта (Емилиян Станев в света на Радичков). // *Емилиян Станев. Личност и творческа съдба*. Сборник доклади от националната научна конференция, посветена на 90-годишнината от рождението на Е. Станев. В. Търново, 7 – 8 май, 1997, 10 – 29.
- Иванова 2007:** Иванова, А. Символика и екопослания в анималистиката на Емилиян Станев. // *Писател български: 100 години от рождението на Емилиян Станев*. София: ЛИК, 2007, 223 – 227.
- Караковски 2008:** Караковский, А. *Анимализм: проба метода*. 22 September, 2008. 13 February 2011 < <http://lito.ru/text/67511> >.
- Каролев 1982:** Каролев, Ст. Горска приказка. // Ст. Каролев. *Неутолимият*. Книга за Емилиян Станев. София: Български писател, 1982, 7 – 32.
- Константинова 1997:** Константинова, Б. Инстинкт за красота. // *Емилиян Станев. Личност и творческа съдба*. Сборник доклади от Националната научна конференция, посветена на 90-годишнината от рождението на Емилиян Станев. Велико Търново, 7 – 8 май 1997 г. София: Литературен форум, 1997, 145 – 148.
- Левинас 1999:** Левинас, Е. Философът и смъртта. // Е. Левинас. *Другост и трансцендентност*. София: Издателство СОНМ, 1999, 161 – 173.
- Ликова 1960:** Ликова, Р. Емилиян Станев. // *Език и литература*, 1960, № 3, 175 – 193.
- Лиотар 1999:** Литоар, Ж.-Ф. Може ли да се мисли без тяло. // Ж.-Ф. Лиотар. *Нечовешкото*. София: СОНМ, 1999, 10 – 24.
- Найденова, 1961:** Найденова, Г. В творческата лаборатория на писателя Емилиян Станев. // *Език и литература*, 1961, № 3, 2 – 43.
- Пантелеева 1980:** Пантелеева, Н. *Емилиян Станев*. София: Отечество, 1980.
- Сарандев 1967:** Сарандев, Ив. Лирик в прозата. // Ив. Сарандев. *Герои и конфликти*. Очерци. София: Български писател, 1967, 7 – 35.
- Сарандев 1977:** Сарандев, Ив. *Емилиян Станев*. Литературни анкети. София: Изд. на БАН, 1977.
- Станев 1981:** Станев, Ем. *Събрани съчинения, том 1*. София: Български писател, 1981.
- Стефанов 2008:** Стефанов, П. Екзистенция и фикция в „Чернишка“ на Емилиян Станев и „Белият зъб“ на Джек Лондон // *Емилиян Станев и безкрайните ловни полета на литературата*. Юблеен сборник по повод на 100 години от рождението на писателя. В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2008, 329 – 340.

Стефанов 2010: Стефанов, В. *Възхвала на лова*. София: Български бестселър, 2010.

Фадел 2010: Фадел, М. *Животното като литературна провокация. Анималистиката на Емилиян Станев*. София: Нов български университет, 2010.

Цончев 1993: Цончев, Д. Ловци и ловни истории. // *Лов и риболов*, № 4, 1993, 3.

Чеева 2007: Чеева, Л. Човекът и птицата в „Смъртта на една птица“ – два контрастни, но и огледални свята. // *Писател български: 100 години от рождението на Емилиян Станев*. София: ЛИК, 111 – 117.

**ВАРИАЦИИ НА ТЕМАТА ЗА СМЪРТТА
В ПОЕЗИЯТА НА КОНСТАНТИН ПАВЛОВ**

Мария Панова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**VARIATIONS ON THE THEME OF DEATH
IN THE POETRY OF KONSTANTIN PAVLOV**

Maria Panova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The theme of death which is steadily present in the poetry of Konstantin Pavlov sets a wide range of receptive opportunities and reveals essential characteristics of his poetic world. The object of consideration in this text are the specific variants in which the theme is realized. It is conceivable as a sanction and as a way of defending personal liberty. Inscribed into modern man's quest for self-establishment, death unfolds as both a tedious ritual and a desired final.

Key words: death, freedom, muteness, self-establishment, game, ritual, aesthetics of death

Интригуваща, провокативна, критикувана, премълчавана или приемана с възторжени оценки, поезията на Константин Павлов създава чрез жестовете на своето несъгласие собствената си сложна съдба. Художествената ѝ рефлексивност винаги води към драматичните противоречия на битийното, към абсурдите на съществуването. Творчеството на поета е израз на категоричен протест срещу общоприетото и налагано мислене, срещу традиционните представи за лирически език и разкрива проблемите на човека, свързани със свободата, личния избор и индивидуалността. Това са проблеми, изначално определящи екзистенцията на човека във всеки един етап от историческото му развитие. Пряко обвързана с тези мотиви се оказва и темата за смъртта, която в процеса на внимателно вглеждане в богатството и своеобразието на поетичния свят на Константин Павлов може да се определи като устойчиво присъстваща. Проследяването на тази тема

и открояването на художествените варианти, в които тя е реализирана, разкриват твърде съществени характеристики на поетическото светоусещане.

В стиховете си Константин Павлов разобличава действителността, която свежда живота на индивида до пълен разпад, но не остава само в пределите на отрицанието и песимистичното съзнание за неминуема и абсолютна катастрофичност. Поетът утвърждава вяра в автономността на човека, която е непостижима в пределите на спокойното колективно битие. Понятия като свобода, истина и човешко достойнство придобиват нов смисъл, изпълват се с ново съдържание извън клишираната им догматична употреба. В редица творби от „Сатири“, „Стихове“ и „Стари неща“ се откроява ясно заявената творческа и личностна позиция извън регламентираното от социума. Самотата, мълчанието, изгнанието, пребиваването в едно гранично състояние, смъртта се възприемат като възможности за Аза, отстояващ свободния избор. Ако в стихотворението „Любопитните“ водещо е усещането, че всяка индивидуална проява и наличието на специфична физиономичност е заплаха за съществуването на човека и физическото оцеляване е мислимо в отказа от собствената личност, то в произведения като „Стихотворение за скотовъдната ферма на поета“ и „Прекрасното в поезията или жертва на декоративните рибки“ смъртта е видяна като парадоксален, но достоен начин да се съхрани личната свобода.

Творбите на К. Павлов, писани през 60-те години, са категоричен апостроф на всички утвърдени и утвърждаващи се модели на „априлските“ образност и внушения, осъществен чрез методите на иронията, притчата, гротеската, абсурда – „всички възможности на езика да бъде гъвкав и на смисъла да бъде многопланов са използвани в поезията му“ (Стефанов 2003: 350). В творбите му „априлската“ дръзновеност на настъпателната красота е заменена с ироничния скепсис на убедения в антиестетизма на всички официално признавани „прекрасности“. Показателна е фигурата на опасния поет, за когото неспазването на „доброжелателните“ творчески предписания се оказва скъпо заплащан лукс. Неговият образ се появява първоначално в „Стихотворение за скотовъдната ферма на поета“. Волята за смисъл извежда единственото решение за героя от това произведение – той може само да се метне на гърба на своите необуздани коне, които са израз на волността на образите в съзнанието му. Чрез демонстративния отказ да се подчини на конвенционалното и завещаването на кичур от развята грива лирическият субект дискредитира нищетата на битие и

творчество, потънало в еднообразието и спокойствието. Свободата бива припозната и като смърт. Така Азът има неизменна привилегия спрямо тези, които приспиват иманентно присъщото за човешката си природа действено начало. В подобна перспектива се разкрива и възможността да останеш смислен: „Ах, нека всяка мерзост ме убива – / доволен съм, че съм изпит и блед, / защото няма нищо по-противно / от затлъстял поет“ (Павлов 1960).

Образът на поета от „Прекрасното в поезията или жертва на декоративните рибки“ (Павлов 1965: 15 – 18) пък е изграден според специфичен авторефлексивен модел, в който самият той се наблюдава и определя с характеристиките, давани за него в редица критически текстове от 60-те години – автор на стихове, които са опасни и вредни, развърщават и затова и никой не ги публикува. Именно стиховете, които са извън правилата за достъп до публичното пространство, „отглеждат“ уродливи читатели – под въздействието на словото декоративните рибки се превръщат в акули, които ще изядат и поета, и доносчика в гардероба. Емблематични идеологически формулировки зазвучават в собствената си пародия, в смисъла на която е предвидена (а защо не и напомнена) и зловещата възможност канонът да „изяде“ и правоверните си служители, да унищожи и онези, които е възпитал в служене и вяност към собствената му власт.

Специфично място в стиховете на Константин Павлов заемат и птиците, пеенето, така високо ценени от априлските поети. Показателни в това отношение са стихотворения като „Славеите пеят“ и „Пак за славея“ (Павлов 1960), където авторът демаскира възторжените жестове на възпяване на смъртта, разбира на най-вече като една от ценностите на героичното минало, с които се гради патетичният облик на сегашното и бъдещето. В тези текстове славеите пеят възторжено, но над трупове, а настойчивите им гласове приспиват способността за усъмняване и мислене и превръщат невинните сладкогласни и крехки певци в жестоки птици „с остри нокти и железен клюн“, чиято непоколебимост е в състояние да изтръгне от уплашените гърди на техния слушател самото му сърце. Лирическият Аз се надява гарван да „каже истината. Страшната!“ (Павлов 1960), защото именно фалшивото възпяване събужда и гнева на мъртвите, чиито видения не могат лесно да бъдат прогонени, в стихотворението „На един преда-тел“ (Павлов 1960).

Лирическият език на Константин Павлов излиза извън стереотипните форми. Противоположно на свръхвисоката акустика на официализираните гласове, поетът проверява своя глас в други тоналнос-

ти и смислови измерения, което води до забраната за печатане на стиховете, смълчаването, принудителното запечатване на „неразумния“ глас на твореца. Но санкцията и маргинализирането могат да бъдат мислени като път към утвърждаването на автономността и всъщност са проява именно на свободата. Тя се открива в смъртта на поета, но по своеобразен начин се реализира и в смъртта на самото слово. След фиктивната гибел в процеса на възкресението лирическият субект желае да изпее само „думата-разковниче:/ Персифедрон“ (Павлов 1983: 54). Също така отстоява, че някои думи трябва да се убиват чрез премълчаване, както е с думата „ужас“ от стихотворението „Огромнен /---/ се задава“ (Павлов 1992: 11 – 12). В перспективата на загубата на естествено артикулираното слово може да се посочи и произведението „Изваждането на зъб...“ (Павлов 1998: 35 – 36), където песента на мъртвата челюст се състои само в звука на тракането без произвеждането на смисъл. Играта с измислени думи, недоизказаността и премълчаването води до разпад на изказа, което всъщност конструира и оригиналната алтернативност на поетическия почерк, и смисловото разнообразие на текстовете. Езикът на мълчанието е видян от някои изследователи като средство за търсенето на допълнителни смисли, като адекватен израз на ужаса на комунистическата действителност. „В реалната ситуация на тоталитарен социализъм е налице пълна невъзможност за съществуване на езика в едно идеално, чисто, морално състояние. В условията на тотална цензура той е възможен или като част от легитимиращия дискурс на Властта, или като отказ-от-себе-си, като мълчание, немота, аглосия. Единствената почтена форма на „пене“/писане е нулевата. Езикът е морален единствено в перформативния акт на собствения си отказ-от-себе-си, на собствената си редукция към немотата“ (Ангов 2009: 127). А според Александър Кьосев (Кьосев 1989) поезията на Константин Павлов няма собствен глас, защото е гротескова алтернатива на всички други гласове.

Светът в късните поетични творби на Константин Павлов е представен като сцена, на която всички играят ролите си, постоянно сменят маските си и вследствие на това не само загубват истинското си лице, но и се обричат на невъзможност да го постигнат. Хората се превръщат в хамелеони, бързо адаптиращи се към всяка действителност. Това възприемане на реалността е съпроводено от разбирането, че е дошло времето, което ще отсъди съдбата на индивида. Човечеството трябва да се сбoguва със себе си, а причината за тази раздяла се разкрива в „Беше ХХ век“ (Павлов 1989: 22). Човекът тук е видян като жестоко и фалшиво същество, което не може да надмогне злото в

себе си и не постига автентичност, поради което справедливо бива изпратен в небитието. Така краят се обуславя като естествена и заслужена санкция за хората.

Лирическият герой, за когото елементите на действителността придобиват друга значимост в сравнение с обикновения човек, все пак приема, че не е напълно застрахован от възможността да допусне при себе си двойника предател – „Изход винаги съществува“ (Павлов 1989: 23). Но в тази перспектива на събитията той съхранява надеждата, че ще успее да се защити чрез самоубийствения акт. Смъртта се осмисля като единствен начин за индивида да запази това, което е желал да бъде и до известна степен е бил.

В стиховете на поета от 90-те години обаче настъпва обрат – Азът постепенно се отдава на безкрайни модификации чрез приемането на различни „наематели“ в себе си и така се включва в неистовите усилия на хората да намерят път към познание и самопознание. Още в „Безкрайна поема“ от стихосбирката „Стари неща“ се оказва, че в напрегнатото и мъчително желание на героя да преодолее процесите на обезличаването дори смъртта, утвърждавана като достоен избор, изменя своя характер, става неосъществима. Лирическият субект се включва в един безкраен цикъл от смърт и възкресяване. В този цикъл смъртта е видяна като „безобидна бабичка“, умирането се превръща в естествена, често повторяема част от битието. Ужасът започва да се крие именно във възкресението, защото то е съпроводено от мъките на себеизграждането. Кризисът на съвременния човек в поезията на Константин Павлов се разкрива в този болезнен процес сам себе си да изградиш, при който постигането на истинска идентичност сякаш е неосъществимо. Макар и непостижима, гибелта продължава да бъде желана. След забраната за печатане поетът копнее да види собствения си некролог със снимка и стих в „Безкрайна поема втори откъс“ (Павлов 1983: 70 – 71).

Невъзможността да се придобие усещане за самоличност е изразена в мъките на Аза, приемащ себе си като актьор в битието, в което непрекъснато трябва да играе различни роли. В „Театрален призив“ (Павлов 1991: 51 – 52) се откроява разбирането, че от болките на многократното себеповторение убийството се превръща в театър, в който думата се дава на мъртвия, но той трябва да прояви милост към убиеца. Накрая се оказва, че и положителните, и отрицателните герои са мъртви и сами трябва да изнесат труповете си от сцената. А в стихотворението „Филмът, който ми предстои“ (Павлов 1998: 37 – 39) се разкрива възприемането на живота като многократно повтарящ се

филм. Но героят неведнъж го е гледал още преди появата на самото кино и познава последния епизод, в който умира. Така съществуването се обуславя от идеята, че индивидът идва на този свят, за да умре. Отрязъкът между раждането и смъртта се оказва изпразнен от съдържание за човека в поезията на Константин Павлов, но той се намира и в състояние на болезнено усилие да създаде смисъл в безсмислието на повтарящия се сюжет на живота.

Любопитни в това отношение са критическите прочити на Антоанета Алипиева (Алипиева 2004) и Едвин Сугарев (Сугарев 2009), които разглеждат поетичния Аз в стиховете на Константин Павлов като играещ в театъра на абсурда и често приемащ главната роля. Ако според Едвин Сугарев това участие е „най-същностният белег на неговото достойнство и кураж – както и гаранцията за истинност и въздейственост“ (Сугарев 2009: 47), то според Антоанета Алипиева тъкмо играта на Аза води до собственото му обезсмисляне, до разпад на смисъла, при което смъртта е само игра, гранична ситуация между различните роли.

В контекста на постоянните превъплъщения смъртта се включва просто като етап, след който идва нова метаморфоза. Всяко умирање е възприето като „Превъплъщение на вчерашното/ Въплъщение.../ И – нещо много страшно (от Предишното) –/ контролният процент на Старата душа,/ за да не се самозабрави Новата“ (Павлов 1991: 47). Героят, осъзнал, че смъртта не му осигурява възможност да бъде различен, се впуска в динамичното приемане на различни същности. С „кожата на бившата душа“ (Павлов 1991: 48) в ръце той чака своя ред в тези модификации с надеждата, че може би ще открие собствена по-добра идентичност.

Повторенията на всяко умирање водят до загуба на интереса от страна на личността. Още в „Безкарайна поема“ цикълът от смърт и възкресение е дефиниран като „досадно смешен“, за да се стигне до пълната липса на чувствата в творбата „Агонио сладка“ (Павлов 1991: 57). Но предчувствието за смъртта носи сладостно усещане. Фиктивната гибел е възприета като любовен акт на индивида със самия себе си. А той е последван от ново раждане пак от себе си, продуцира се ново Аз. Именно агонията на новото раждане е съпроводена от наслада.

Неведнъж в поетическия свят на Константин Павлов срещаме стихове, които не просто подиграват смъртта, като я назовават скучна и безобидна бабичка, но тя се сдобива и с еротична маска. А героят се впуска в протиестествен танц с нея в „Репетиция за гала танц“ (Павлов 1989: 27). Заиграването, естетизацията на убийствения акт се

разгръща като устойчиво присъстващ мотив. Урурунгелската жертва отправя целувки към собствения си палач в стихотворението „Въздушна целувка“, а в „Няма заглавие“ хищникът оневинява злото чрез танц с трупа на своята жертва, определен „Като гузна милувка/ след груба еротика“ (Павлов 1992: 9).

В свят на подменени ценности и време, в което човекът е обречен в непрекъснатия стремеж да се себеизгражда, единственото постижимо нещо е само да наподобяваш себе си, дори смъртта не е истинска и е възприета като имитация, например в „Тематично разпяване“ (Павлов 1992: 6 – 7). В подобно усещане за непълноценно съществуване Азът възприема себе си и другите като мъртъвци в произведения като „Закон за небето“ (Павлов 1991: 75), „Лазят ме мравки“ (Павлов 1998: 21) или „Гласове“ (Павлов 1991: 13 – 14).

Чрез своеобразното умъртвяване на себе си, другите и словото поетът утвърждава творческия избор да бягаш от установеното, да изразяваш цялата парадоксалност на поетическата мимикрия. Така темата за смъртта в поезията на Константин Павлов се разгръща в своите разнообразни вариации и задава широк спектър от рецептивни възможности. Мислима е като неминуема последица за тези, които приспиват собствената си същност, но може и да се реализира като начин за отстояване на свободата, като инстинкт за себесъхранение. Вписана в стремежа за изграждане на истинска индивидуалност, тя се превръща в досаден ритуал. В ситуацията на безкрайно преминаване през цикъла на умирање и възкресение смъртта се оказва едновременно мнима, но и очакван, и желан финал на пиесата живот.

ЛИТЕРАТУРА

Алипиева 2004: Алипиева, А. Абсурдният театър на Константин Павлов. *Електронно списание LiterNet*, 21 февруари, 2004, ползван на 17 септември, 2013 <<http://litenet.bg/publish/aalipieva/chetene/absurdniiat.htm>>

Ангов 2009: Ангов, Пл. Гарванът, или как да се самоизключиш от системата. Константин Павлов в контекста на един политически дебат. // *Константин Павлов в българската литература и култура. Изследвания, статии, есета*. Състав. Пл. Дойнов. София: Кралица Маб, 2009, 102 – 136.

Кьосев 1989: Кьосев, Ал. Фрагменти за Константин Павлов. // *Мост*, 1989, № 2 – 3, 31 – 33.

- Павлов 1960:** Павлов, К. Сатири. // *Liternet*, 16 ноември, 2003, ползван на 17 септември, 2013 <<http://liternet.bg/publish3/kpravlov/satiri/content.htm>>.
- Павлов 1965:** Павлов, К. *Стихове*. София: Български писател, 1965.
- Павлов 1983:** Павлов, К. *Стари неща. Избрани стихове и киносценарии*. София: Български писател, 1983.
- Павлов 1989:** Павлов, К. *Появяване*. София: Профиздат, 1989.
- Павлов 1991:** Павлов, К. *Агонио сладка*. София: Факел, 1991.
- Павлов 1992:** Павлов, К. *Убийство на спящ човек*. Габрово: Инграф, 1992.
- Павлов 1998:** Павлов, К. *Отдавна*. Пловдив: Жанет-45, 1998.
- Стефанов 2003:** Стефанов, В. Поетът и печатарската машина. // В. Стефанов. *Българска литература на XX век*. София: Анубис, 2003, 349 – 354.
- Сугарев 2009:** Сугарев, Е. Константин Павлов, урунгелите и урурунгелите. // *Константин Павлов в българската литература и култура. Изследвания, статии, есета*. Съст. Пл. Дойнов. София: Кралица Маб, 2009, 44 – 52.

РЕЦЕНЗИИ



Запрян Козлуджов. *Херменевтичният подход – основания и изпитания.* София: Захарий Стоянов, 2012, 179 с.

В българската литературна наука проф. д-р Запрян Козлуджов е сред малкото съвременни теоретици, чиито изследвания са предимно в сферата на „чистата“ литературна теория. В един по-ранен етап на своето творчество той е сред първите (и малцината) български адепти на наратологията – и то в един съвсем ранен етап от развитието на проучванията на повествованието и повествователя. Наратологията, разбира се, се приема, че започва с Владимир Проп и *Морфология на приказката*, но дефинирането на подхода се свързва с Ролан Барт, Алгиридас Греймс и един наш сънародник – Цветан Тодоров. Интересът на Козлуджов към автора и повествователя е регистриран още в негови статии от началото на деветдесетте години („Автобиографичният прочит“, „Рефлексия и рефлексивност в автобиографичното и мемоарното повествование“, „Разказвачът и разказването в ранната проза на Любен Каравелов“, „Повествованието от първо лице в художествената проза“, „Формиране и изграждане на българския литературен сказ“, „Наративното моделиране на патриархалния свят в прозата на Михалаки Георгиев и Тодор Г. Влайков“, „Наративният хумор в прозата на Чудомир“, „Основания и изпитания на личностната и авторовата идентичност“, „Наративни принципи в цикъла *Разни хора, разни идеали*“, „За литературоведската проблематичност на понятието повествователен тип“, „Основания и изпитания за личностната и авторовата идентичност“, „Авторът – между живота и смъртта“).

Всички тези негови анализи на наратологични аспекти бяха впечатляващо обобщени както в първото му цялостно изследване *Повествователят – подстъпи към интерпретацията му* (1994, с предговор на Светлозар Игов), така и в издаденото четири години покъсно изследване *Литературният сказ и проявите му в българската проза*.

Днес, когато проф. Козлуджов включва част от тези публикации в новата си монография *Херменевтичният подход – основания и изпитания* (2012), основателно могат да се систематизират няколко интересни и значими стратегии на автора. Неговата принципна цел не е да се включи в теоретичната дискусия на наратологията, макар че

впечатлява прочитът на конкретни и специфични рубрики – автора в повествованието, моделите на повествованието, техники на реализация на хумористични теми и герои (рядко изследвана и трудна за анализ „когнитивна практика“), типаж или оригиналната интерпретация на „моделирането на сказа“ в българската литература. Струва ми се, че истинската стойност на всички тези по-ранни за Козлуджов етюди по-ясно се вижда и разбира днес, след години – прилагането на наратологичното изследване към значими български творци в широк исторически диапазон – от Каравелов и Вазов, през белетристичната ни класика от началото на века до седемдесетте години на ХХ век. От една страна, така се осигурява възможност да прочетем тези автори от строго конкретна и изключително съществена гледна точка, което невероятно освежава и осъвременява техните текстове, сюжети и герои. От друга страна, една такава престижна съвременна литературна теория, тъкмо защото е приложена към изследването на български творци, и то точно в такъв широк исторически периметър, достойно укрепва престижа на националната ни литература с многообразието на нейните постижения в един днешен свят на отрицание и смущаваща с абсурда си профанация.

Когато анализира творчеството на Каравелов, Козлуджов отделя внимание конкретно върху ранното, у нас сякаш забравено от издателите негово творчество, в което има модели, съзвучни с тези на модерни европейски автори от епохата – оригинални повествователни модели, оригинални и впечатляващи разказвачи, така характерни за нашата литература. Освен това авторът умее от едно наглед формално изследване да извлече социални и исторически актуални обобщения, както постига това в статията си за разказания „патриархален свят“ на Михалаки Георгиев и Тодор Г. Влайков – автори, които днес сме христоматизирали и престъпно забравили. В статията си за Алеко Константинов пък ни разкрива възможностите на „диалогизирания монолог“. Анализът на речта на герои и автор предоставя оригинални възможности за разбиране на типажа и повествованието. Такава възможност Козлуджов осъществява в разработката си на „Корените“ на Васил Попов. Както у Алеко Константинов, така и в самобитната българска проза на Чудомир той приносно очертава характеристиките на „наративния хумор“.

Разбира се, извън тази конкретика, която оживява по един жив и образен начин прочита на творчеството на нашите класици, Запрян Козлуджов сериозно и задълбочено се занимава и с чисто теоретични проблеми на повествованието, повествователя, „формирането на бъл-

гарския литературен сказ“ и особено със спецификата на азовестователя.

В по-късен етап на своята научноизследователска дейност Козлуджов проявява задълбочен интерес към модерния херменевтичен анализ и това, струва ми се, се явява естествено продължение на заниманията му с наратология. И отново той се интересува не само от чисто теоретичните постановки, а от контекста, в който осъществява своите интерпретации, възстановката на епохата, явленията и техните исторически прочити. Тук принципните въпроси са литературната памет и в това отношение особено характерен за автора е анализът на Руско-турската освободителна война в литературната памет на Петко Р. Славейков и Иван Вазов като съвременници на епохата. През 1998 година, когато е написана статията му за такъв крупен майстор на прозата като Васил Попов, херменевтичната трактовка (със специални акценти върху наративната техника на автора) е наистина впечатляваща, но днес, в различен контекст, тя осигурява други и още по-необходими аксиологически аргументи предвид смущаващата за нашето общество нерадостна забравя на този автор. Същото може да се каже и за статиите за Йордан Вълчев, Емилиян Станев („съновидението“), Павел Вежинов, Ивайло Петров, Николай Хайтов.

Интересът на Запрян Козлуджов към всички тези класици на нашата литература не само е реализиран в рамките на теоретичните изследвания, но определено говори за ценностната система на учения и неговия широк поглед към явленията в литературната история като творчеството на Константин Константинов („ мемоарната памет“), дръзновения прочит на Елин Пелин („Елин-Пелиновият цикъл *Пижо и Пендо*“ и неговата литературно-историческа „цена“), Славейков, Вазов, Чудомир, Александър Балабанов. А посветените на Кирил Кръстев, на Илия Волен редове са истинско вложение в историята на нашата литература.

Козлуджов още през 2000 г. публикува капиталната си студия „За литературоведската терапевтичност на херменевтичния подход“, която впечатлява с равностойния диалог и задочен дебат, който той води с крупни авторитети на модерната херменевтика като Ханс-Георг Гадамер и Пол Рикъор, като се включва удачно в „определянето на границите и възможностите на интерпретацията“. Пет години по-късно (през 2005 г.) той осъществи и първото издание на „Херменевтичния подход – основания и изпитания“. В „За категорията лице и проявленията ѝ в първоличните повествователни форми“ той отново илюстрира аргументите си с препратки към български творци: Соф-

роний Врачански, Захари Стоянов, Николай Хайтов, Богомил Райнов, Андрей Гуляшки, Антон Дончев, Йордан Радичков; в „За ‘погледът отвътре’ в интерпретацията на чужда литература“, „Категорията автор като философски и наратологичен проблем“ и „Понятията ‘личност’ и ‘идентичност’ в теориите на Фром и Маркузе и критическите рефлексии на ХХ век“ съвременният български учен диалогизира с авторитети като Рене Уелек, Ханс-Георг Гадамер, Карл Ясперс, Хосе Ортега-и-Гасет, Ролан Барт, Михаил Бахтин, с препратки към Стефан Маларме, Пол Валери, Сент-Бьов, Иполит Тен, Хайнрих Вьолфлин. Това са примери за „чисто“ теоретична полемичност, като в центъра Запрян Козлуджов пак поставя знаковите фигури на българската национална литература.

В края на *Херменевтичният подход – основания и изпитания* Запрян Козлуджов добавя една сравнително кратка статия, която е показателна за цялостния му подход и неговата теоретико-критическа програма, и предлага заявки за нови изследвания, нови интереси. Без да се включва в една типична за нравите в литературната ни история полемика („Млади“ срещу „стари“. 1907 – 2008. За неосъществения и осъществения литературен скандал“), като учен и познавач на теорията Козлуджов анализира критично нейната същност. И доказва, че за да можеш адекватно да привеждаш аргументи в тази полемика, не е нужно само да жонглираш с имена на авторитети като Жан-Франсоа Лиотар, Жак Дерида, Мишел Фуко, Юлия Кръстева, Хана Аренд, Даниел Бел, Уейн Бут, Цветан Тодоров, Юрген Хабермас, Жан Бодрияр, а наистина да умееш да разчиташ културната обстановка.

Йордан Костурков

Yana Rowland. *Movable Thresholds: On Victorian Poetry and Beyond in Nineteen Glimpses.* Plovdiv: University Press “Paisii Hilendarski“, 2014, 358 p.

Научният труд на доцент д-р Яна Роуланд *Movable Thresholds: On Victorian Poetry and Beyond in Nineteen Glimpses* обобщава цялата ѝ изследователска дейност, разкрива високата ѝ теоретическа подготовка и отразява всестранните ѝ интереси в областта на английската литература. Главните акценти в труда са пресечните точки между поезията и прозата във викторианската литература, както и рецепцията на значими викториански поети в България.

Въпреки привидно разностранния характер на книгата внимателният прочит показва, че свързващите звена между отделните глави са общите теми – смъртта, преходността на човешкото битие, паметта и т.н. В обемния труд се анализират творби на романтиците, но най-вече на викторианските поети Алфред Тенисън, Матю Арнолд, донякъде Робърт Браунинг, а също и значими поетически творби на Томас Харди. Редом с тях се изследват *Брулени хълмове* на Емили Бронте и късният роман на Дикенс *Големите надежди*, творби, в които поетическото начало е силно застъпено. Набляга се и на общите теми в двете произведения – ролята на паметта, както и обсебващото желание за мъст.

И все пак основната фигура в научния труд на доцент Роуланд е викторианският поет лауреат лорд Алфред Тенисън. Тя съумява да обхване всички периоди и течения в творчеството на високопродуктивния и разностранен поет. Убедително се анализира например творбата *Enoch Arden*, където поетът се извява най-вече като викториански пророк. Разглеждат се и произведения като *The Lady of Shalott*, *The Palace of Art*, *Oenone*, *Ulysses*, в които Тенисън се откроява преди всичко като изразител на викторианската ценностна система. От друга страна, анализът на поемата *Mariana* го разкрива в светлината на романтичен лирик. В две отделни глави от издадената книга задълбочено се разглежда и най-известната творба на поета *In Memoriam*. Неслучайно кралица Виктория казва за нея, че след Библията тя ѝ носи най-голяма утеха. *In Memoriam* убедително се анализира в контекста на Бахтиновия термин „криза на авторството“. Подробно се из-

следва и поемата *Maud*, която представя поета в друга светлина – преди всичко като свръхчувствителен мистик и донякъде като болезнен мечтател. Статията напълно уместно е озаглавена „Лудост и прозрения в монодрамата на Тенисън *Мод*“.

Особено ценни в научния труд на Яна Роуланд са изследванията ѝ върху рецепцията на Тенисън в България, които разкриват извънредно интересни факти. Както заявява Роуланд, у нас към поезията на Тенисън се подхожда твърде избирателно – превеждат се преди всичко творби с дидактическо послание, които същевременно са близки до българската народопсихология. И все пак извънредно голямо постижение за българската книжнина е обстоятелството, че тази рецепция започва през XIX в., през твърде далечната 1884 г., когато поетът лауреат е все още жив (починал е през 1892 г.). Както посочва Роуланд, Тенисън умело е претворен на български език от наши големи майстори на словото като Иван Вазов, Пенчо Славейков, Гео Милев, покъсно и от проф. Александър Шурбанов, както и от много други талантливи преводачи. Тази статия на д-р Роуланд, *първото* обемно изследване на рецепцията на Тенисън в България, е включена в престижен английски сборник за популярността на британските поети в Европа, който предстои да излезе през 2015 г.

В труда на Роуланд се откроява и подчертаният ѝ интерес към Томас Харди, отново автор, който едновременно се изявява като поет и романист. През XX в. редица критици отбелязват, че със силните си лирически внушения поезията на Харди е напълно равностойна на белетристиката му. Тази съществена част от творчеството на автора обаче е твърде слабо изследвана в България, така че статиите на д-р Роуланд върху поезията му представляват важен принос към рецепцията на големия творец у нас. Напълно закономерно първо се подхожда към най-известните му поетически произведения – *Wessex Poems* (1898) и *Poems of the Past and Present* (1901). В анализа си д-р Роуланд убедително разкрива съществената роля в тези творби на значими дихотомни двойки като живот/смърт, памет/забравя, прогрес/регрес и т.н. Както показва Яна Роуланд, в късните поетически творби на Харди като *Human Shows* (1925) надделява носталгията на възрастния поет по изминалите дни, но и надеждата, макар и твърде слаба, че новият век ще доведе до духовно изцеление.

Като цяло в труда на Яна Роуланд се проявяват качества като систематичност, последователност, научна задълбоченост, отлична теоретическа подготовка и не на последно място, огромен интерес и любов към английската литература. Личният ѝ научен принос се

свежда най-вече до това, че изследва детайлно значими британски автори, сравнително слабо познати у нас. Особено важна черта на теоретическите ѝ разработки в този труд е, че имат практическа приложимост и са пряко свързани с учебната ѝ дейност.

С научния си труд *Movable Thresholds* Роуланд се откроява като най-изявения изследовател на викторианската поезия в България. Безспорно тя ще продължи и занапред активната си творческа дейност. Пред нея очевидно се разкрива широко поле за изследователска работа и няма съмнение, че тя задълбочено ще го разработи.

Весела Кацарова

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 51, кн. 1, сб. В, 2013

Филология

Предпечатна подготовка: Гергана Георгиева
Печат и подвързия: УИ „Паисий Хилендарски“

Пловдив, 2014
ISSN 0861-0029