

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“



ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

---

# ПАИСИЕВИ ЧЕТЕНИЯ

---

## ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

---

*Пловдив*

*2022 г.*

---

**НАУЧНИ ТРУДОВЕ**

*том 60, кн. 1, сб. Б, 2022*

***Филология***

**PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA  
RESEARCH PAPERS – LANGUAGES AND LITERATURE  
VOL. 60, BOOK 1, PART B, 2022**

**ОТГОВОРЕН РЕДАКТОР**

**доц. д-р Юлиана Чакърова**

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

**НАУЧНИ СЕКРЕТАРИ**

**гл. ас. д-р Ана Маринова**

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

**гл. ас. д-р Боряна Тенчева**

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

**РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ**

**проф. д.ф.н. Борис Норман**

Беларуски държавен университет, Минск, Беларус

**проф. д.ф.н. Галин Тиханов**

Лондонски университет „Куин Мери“, Великобритания

**проф. д.ф.н. Диана Иванова**

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

**проф. д.ф.н. Кирил Чекалов**

Институт за световна литература „А. М. Горки“ към РАН, Москва, Русия

**проф. д.ф.н. Сергей Николаев**

РАН, Москва, Русия

**проф. д.ф.н. Фьодор Поляков**

Виенски университет, Австрия

**проф. д.ф.н. Христина Тончева**

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

**проф. д-р Богуслав Желински**

Познански университет „Адам Мицкевич“, Полша

**проф. д-р Жизел Валанси**

Университет в Каен – Нормандия, Франция

**проф. д-р Красимира Алексова**

Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България

**проф. д-р Леони Ормънд**

Кингс Колидж – Лондон, Великобритания

**проф. д-р Малгожата Коритковска**

Институт по славистика към ПАН, Варшава, Полша

- проф. д-р Михаела Солейман-пур-Хашеми**  
Масариков университет, Бърно, Чешка република
- проф. д-р Николина Бурнева**  
Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“, България
- проф. д-р Петя Осенова**  
Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България
- проф. д-р Родолф Боден**  
Сорбона, Париж, Франция
- проф. д-р Саша Шмуля**  
Университет в Баня Лука, Босна и Херцеговина
- проф. д-р Светла Коева**  
Институт за български език, БАН, София, България
- проф. д-р Хайнц Миклас**  
Виенски университет, Австрия
- доц. д-р Борян Янев**  
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България
- доц. д-р Дияна Николова**  
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България
- доц. д-р Владимир Миланов**  
Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България
- доц. д-р Елена Крейчова**  
Масариков университет, Бърно, Чехия
- доц. д-р Жан-Пол Рог**  
Университет в Каен – Нормандия, Франция
- доц. д-р Златороса Неделчева-Белафанте**  
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България
- доц. д-р Красимира Чакърова**  
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България
- доц. д-р Марияна Биелич**  
Университет в Загреб, Хърватия
- доц. д-р Мийрям Салим-Ахмед**  
Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“, България
- доц. д-р Надежда Сталянова**  
Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България
- доц. д-р Павел Крейчи**  
Масариков университет, Бърно, Чехия
- доц. д-р Раджни Сингх**  
Университет в Данбад, Индия

**доц. д-р Стефка Кожухарова**  
УНСС – София, България

**доц. д-р Христо Боев**  
Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“, България

**доц. д-р Христо Салджиев**  
Тракийски университет – Стара Загора, България

**доц. д-р Яна Роуланд**  
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

**гл. ас. д-р Ана Маринова**  
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

**гл. ас. д-р Борислав Борисов**  
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

**гл. ас. д-р Боряна Тенчева**  
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

**гл. ас. д-р Марцел Черни**  
Институт по славистика към ЧАН, Прага, Чехия

**гл. ас. д-р Райна Танчева**  
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

**гл. ас. д-р Росица Декова**  
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

**гл. ас. д-р Соня Александрова**  
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

**ас. д-р Юлия Митева**  
Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“, България

**ас. Веселина Койнакова**  
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

**ас. Дарка Хербез**  
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

#### **ТЕХНИЧЕСКИ СЪТРУДНИК**

**ас. Владислава Иванова**  
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

#### **КОРЕКТОРИ**

**ас. Гергана Иванова**  
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

**ас. Вадим Банев, ас. Здравко Генов (английски език)**  
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

## СЪДЪРЖАНИЕ

### *ЛИТЕРАТУРОВЕДСКА БЪЛГАРИСТИКА* *ЛИТЕРАТУРОВЕДСКА КОМПАРАТИВИСТИКА*

ЕДИН ЕВРЕИН С НАРАНЕНА БЪЛГАРСКА ДУША. ЕМИГРАНТСКОТО ТВОРЧЕСТВО НА АЛБЕРТ МИХАЕЛ <b>Якуб Микулецки</b> .....	11
„ИМПЕРИЯ НА ГЛАДА“: МЕЖДУ ИРОНИЯТА И ИДЕОЛОГИЯТА <b>Мария Русева</b> .....	27
АТАНАС ДАЛЧЕВ КАТО ХУМОРИСТ И САТИРИК. ПО СТРАНИЦИТЕ НА В. „СТЪРШЕЛ“ <b>Надежда Стоянова</b> .....	36
ОТРОВИ, ОТРОВИТЕЛИ И ЖЕРТВИ В РОМАНА „ИВАН КОНДАРЕВ“ НА ЕМИЛИЯН СТАНЕВ <b>Татяна Ичевска</b> .....	52
ИСТОРИЯ И УПОТРЕБИ В РОМАНА НА СТЕФАН БАКЪРДЖИЕВ „EX ORIENTE LUX. ФЕРДИНАНД И МЕЧТАТА ЗА КОНСТАНТИНОПОЛ“ <b>Дора Маринова</b> .....	64
ТЕМАТА ЗА ДЪРЖАВНА СИГУРНОСТ В НАЙ-НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА <b>Младен Влашки</b> .....	72
В ТЪРСЕНЕ НА ЧОВЕШКОТО: ПОГЛЕД КЪМ НЯКОЛКО ТЕКСТА ОТ БОРИС ХРИСТОВ И БОХУМИЛ ХРАБАЛ <b>Александра Александрова</b> .....	83
 <i>ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ – СЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРИ</i>	
ТИПОВИ ФОРМАЛНО-СМИСАОНИХ ТЕКСТУАЛНИХ ВЕЗА У ЕСЕЈИМА И ЧЛАНЦИМА РАСТКА ПЕТРОВИЋА <b>Нина Ђеклић</b> .....	95
РОМАНЪТ НА ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН „АВИАТОР“ КАТО ОПИТ ЗА ДИАЛОГ МЕЖДУ ВРЕМЕНАТА <b>Ренета Божанкова</b> .....	105

НЕСТИХВАЩАТА БИТКА НА РУСКАТА ЛИТЕРАТУРА С ЦЕНЗУРАТА <b>Павел Филипов</b> .....	114
CRIMEAN TATAR HERSTORY OF THE WAR IN MODERN UKRAINIAN CULTURE <b>Snizhana Zhygun, Borys Grinchenko</b> .....	121
ЗАВРЪЩАНЕТО НА МАЙКАТА В БАЛАДАТА „ВЪРБА“ ОТ К. Я. ЕРБЕН (СБ. „КИТКА“) <b>Таня Янкова</b> .....	131
DALMACIJA U PUTOPISIMA SVETOZÁRA HURBANAVAJANSKOG I MARTINA KUKUČINA <b>Zrinka Kovačević</b> .....	145
<b><i>ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ – ЧУЖДИ ЛИТЕРАТУРИ</i></b>	
ПЪРВА ИДИЛИЯ НА ТЕОКРИТ ( <i>ТИРСИС ИЛИ ПЕСЕН</i> ) И КОНСТРУИРАНЕТО НА МЕТАЖАНРА <b>Дияна Николова</b> .....	153
ROMANTICISM AND THE GOTHIC TRADITION IN ANN RADCLIFFE’S THE MYSTERIES OF UDOLPHO <b>Maria Stoencheva</b> .....	167
THE INDEPENDENT SPIRIT OF WOMEN IN CHARLOTTE BRONTË’S NOVELS <b>Tsvetina Tsakova</b> .....	177
DIGITAL FRANKENSTEIN: UK TABLOIDS ONLINE 2020 – 2022 <b>Vitana Kostadinova</b> .....	186
ЯВНИ И СКРИТИ ЦИТАТИ НА БОКАЧОВИЯ „ДЕКАМЕРОН“ ПРИ СЛЕДВАЩИТЕ ПОКОЛЕНИЯ ИТАЛИАНСКИ АВТОРИ НА НОВЕЛИ <b>Петя Петкова-Сталева</b> .....	195
“WILL WRITE MY STORY FOR MY BETTER SELF [...]” AURORA LEIGH’S REFLEXIVE WAYS <b>Yana Rowland</b> .....	211

FROM SLAVERY TO PRISON: HOME AND BONDAGE  
IN JESMYN WARD'S *SING, UNBURIED, SING*  
**Bozhidara Boneva-Kamenova** ..... 226

EL CID A TRAVÉS DE LA MIRADA  
DE ARTURO PÉREZ-REVERTE  
**Peter Mollov** ..... 236

### *ДОКТОРАНТИ*

„МАКБЕТ“ КАТО РОМАН ОТ Ю НЕСБЪО В ЖАНРА  
НА *СКАНДИНАВСКИЯ НОАР*  
**Атанас Добрев** ..... 247

*A LAODICEAN* AND HARDY'S WIDENING GYRE  
**Dimitar Karamitev** ..... 261

LA FIGURE DE JULIE DANS *LA NOUVELLE HÉLOÏSE-  
RÉVOLTÉE*, SOUMISE, CONTRADICTOIRE  
**Yuliya Ivanova** ..... 275

ПЪТЕШЕСТВИЕТО НА ФРЕНСКИТЕ РОМАНТИЦИ  
КЪМ ОРИЕНТА, ПЪТУВАНЕ КЪМ СЕБЕ СИ  
ИЛИ СРЕЩА С „ДРУГИЯ“  
**Иванка Ненова** ..... 281

ХУДОЖЕСТВЕННОТО ИЗОБРАЗЯВАНЕ  
НА ИСТОРИЧЕСКАТА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ  
В РОМАНА НА ДЮМА „САН ФЕЛИЧЕ“  
**Анна Шкодрова**..... 288

ТИПОЛОГИЧНИ ПРИЛИКИ И СХОДСТВА МЕЖДУ  
ПЬЕСИТЕ НА ДАРИО ФО И НА СТАНИСЛАВ СТРАТИЕВ  
**Елена Минчева**..... 297

БЪЛГАРСКИТЕ МИГРАНТСКИ МЕДИИ –  
ПРОСТРАНСТВА ЗА ПАМЕТ  
**Анжела Георгиева** ..... 311





***ЛИТЕРАТУРОВЕДСКА  
БЪЛГАРИСТИКА  
ЛИТЕРАТУРОВЕДСКА  
КОМПАРАТИВИСТИКА***





**ЕДИН ЕВРЕИН С НАРАНЕНА БЪЛГАРСКА ДУША.  
ЕМИГРАНТСКОТО ТВОРЧЕСТВО НА АЛБЕРТ МИХАЕЛ**

*Якуб Микулецки*

*Славянски институт при Чешката академия на науките*

**A JEW WITH A HURT BULGARIAN SOUL.  
ALBERT MIHAEL'S LITERARY WORKS IN EMIGRATION**

*Jakub Mikulecký*

*Institute of Slavonic Studies of the Czech Academy of Sciences*

Albert Mihael (1896 – 1974) was poet, novelist and publicist, who is almost unknown in contemporary Bulgaria. The following article focuses on his literary works written and published in Bulgarian language in Israel during the post-war period. In this article, we focus primarily on his novel *Rescued from the Hurricane* (*Spaseni ot uragana*, 1961) and, partially, his poetry collection *My Song* (*Moyata pesen*, 1967). These books have to be interpreted as a specific literature document of a cultural memory, a literary reaction to both the anti-Jewish politics in Bulgaria during 1941 – 1944 and the trauma of the Holocaust in a wider European context.

**Key words:** Albert Mihael, Bulgarian post-war literature, Israeli literature, Bulgarian emigrant literature

Алберт Михаел (1896 – 1974) е българско-израелски поет, писател, редактор и публицист. Литературната му кариера започва през 30-те години на XX век в България, когато последователно излизат стихосбирките „Сълзите на душата“ (1932), „Зестрата и бракът“ (1934), сборникът с разкази „Голгота“ (1937), а в годината, през която избухва Втората световна война, и стихосбирката „Господи, защо ни изостави?“ (1939). Михаел работи също така като дългогодишен редактор на списанието за литература и общество „Еврейска реч“, което през 1941 г. е спряно покрай антиеврейската политика в царска България (Колектив 1970: 5). Както други български граждани с еврейски произход, така и Михаел става жертва на антиеврейското законода-

телство. Но също така, както и много евреи от т.нар. стари предели на България, оцелява и в следвоенния период заминава за новата еврейска държава в Палестина.

През 1961 г. в Тел Авив излиза неговият роман „Спасени от урагана“ с многозначителното подзаглавие „Роман из живота на евреите в България през епохата на фашизма“. Книгата е отпечатана през същата година, когато в Израел срещу Адолф Айхман се провежда съдебен процес, който представлява ключов поврат в паметта за нацисткия геноцид срещу евреите (Барша 2011: 106 – 107). Именно с процеса срещу Айхман стартира нов етап в колективната памет за геноцида, тъй като в обществения дискурс започва да избледнява фигурата на евреина, участник в съпротивата, и започва да се акцентира върху ролята на евреина жертва. В рамките на новия дискурс, прокламиран от началото на 60-те години, на еврейския народ постепенно започва да се гледа като на колективна жертва на геноцида. Романът на Алберт Михаел трябва да бъде четен в контекста на бурния период, когато в литературата, писана и публикувана на български език в младата еврейска държава, започват да се появяват спомени за живота в старата родина, сякаш българската алия<sup>1</sup> в Израел легитимира своята позиция в новата държава чрез травматичната си памет<sup>2</sup>. В същото време никой няма основания да подлага на съмнение факта, че български евреи също са станали жертва на историческата неправда. И именно романът „Спасени от урагана“ се явява ключова литературна изповед за страданията на българските евреи в периода 1941 – 1944 г.<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Алия е общност в Израел на новопристигналите евреи от Европа и другите континенти. Център на българската алия в Израел винаги е бил град Яфо. – Б. а.

<sup>2</sup> Повече за травматичната памет вж. напр. Кратохвил 2015.

<sup>3</sup> От 50-те и 60-те години на XX век в Израел се появяват и други литературни свидетелства за „епохата на фашизма“, писани от български евреи. Нека да посочим напр. „Разкази и фейлетони“ (Бени 1952) и „Разказ за любовта“ от Алберт Бени (Бени 1964), „Събрани съчинения (1939 – 1949)“ от Симчо Исаков (Исаков 1960), както и книгата „Ние, хората“ от Алберт Леви-Пепо (Леви-Пепо 1970). Освен белетристични творби излизат също и документални свидетелства за този феномен; докато едни интерпретират събитията крайно отрицателно и тълкуват България от военния период като фашистка държава (Барух, Е. 1960), други се опитват да смекчат отрицателната оценка и дори се застъпват за някои от представителите на тогавашния политически елит (Ардити 1952).

### „Спасени от урагана“

Романът представлява хроника за съдбата на семейството на обикновения банков чиновник Йосиф Шемтов. Животът на семейството е обърнат наопаки след приемането на **Закона за защита на нацията** (по-нататък в текста само ЗЗН) – повратен момент в повествованието. Йосиф трябва да напусне длъжността си в банката, неговият син Алберт (студент медик) е мобилизиран в еврейска трудова група. За живота в трудовия лагер научаваме от писмото на Алберт до приятелката му Софка. Картината на трудовия лагер в романа на Михаел е крайно нерадостна; тук обаче се очертава ясната разделителна линия между отрицателните фигури на лагерните надзиратели и добросърдечните селяни от околните села, с помощта на които писмото достига по нелегални пътища чак до столицата. Освен с „пощенските“ си услуги селяните са описани и като добри хора, от които лагерниците могат да си набавят храна. Самият лагер обаче е представен като място на страдания и унижения, а виновните са преди всичко лошите надзиратели. В писмото на Алберт се появяват също и алюзии, препращащи към историческата съдба на еврейството, а чрез епистоларната форма тук говори самата културна памет, базираща се върху колективните травми на един преследван през вековете народ.

Младият студент пише:

Тук живеем като роби. Наистина колко страшно е било положението на нашите прадеди, когато строяха гробници и пирамиди на развратните фараони. Живеем като животни и се подчиняваме на необузданите заповеди на началника. Канче, лъжица, кирка, лопата, блудкава чорба и замирисал хляб. Малтретирания, побоища, безправие и пустота. При тази ужасна действителност, всред която живеем сега ние, евреите, когато човешката любов липсва и всичко отива към кръв и грабеж, аз разбирам, че любовта е най-великото творение на природата.

(Михаел 1961: 45)

По този начин жертвата черпи морални сили от традицията, надеждата остава в завръщането към корените и културния идентитет. Това в случая може да се наблюдава и при Софка, която открива метафизичната същност на „свещения език“ – иврит, и посредством езика на Тората осъществява свръхиндивидуална връзка с „избрания народ“: „Не ще ни сломят, мамо, не! Чувствувам се по-горда, че съм еврейка. Хиени... продажници... не, това не са хората от народа... народът не е с тях“ (Михаел 1961: 45). Когато антисемитизмът в общес-

твото нараства до нечувани размери, главните герои още по-настоятелно търсят спасение в еврейската си идентичност.

Интересното в романа „Спасени от урагана“ е това, че като носители на антисемитското настроение се явяват представители на висшите слоеве на обществото, хора от столичния хайлайф, а като тези с морален интегритет са представени обикновените граждани („хора от народа“), които се застъпват за преследваните евреи [„има още добри и честни българи“ (Михаел 1961: 49)]. Честните българи например помагат с това, че формално поемат управлението на еврейски предприятия, които трябва да бъдат отнети от евреите по ЗЗН. Такъв е например Петър Добриянов, служител в предприятието на Израел Шемтов. Именно той е наречен „добрия и честен приятел – българин“ (Михаел 1961: 51 – 52).

Героите на романа са изправени пред антисемитски настроения на всяка крачка, тяхното положение се влошава с всеки изминал ден след приемането на ЗЗН. След като Йосиф е изхвърлен от работа, опасността вече започва да хлопа на вратата му. Повечето от обитателите на кооперацията, в която Шемтови живеят, са убедени антисемити, които обаче се крият зад маската на благоприличието и порядъчността. Все по-зачестяващите конфликти със съседите са обрисувани в гротесково-трагикомични сцени, в една от които в коридора съседка казва на Йосиф: „Жалко, гонят ви, но да ви кажа истината, между вашите има много лоши и мръсни хора, да не мислите, че съм антисемитка, не, аз съм патриотка. Апропо... значи предадохте радиото?“ (Михаел 1961: 66).

Само портиерът Димитър излъчва доброта и се отнася към Йосиф и семейството му с предишното уважение. Интересното в това негово отношение е, че отново е акцентиран селският произход на добрия портиер, сякаш само селският човек е способен на добросърдечност и искреност в междучовешките отношения. „Само Димитър, портиерът, беше едничкият, който не преставаше да оказва на Йосиф и семейството му онова уважение, което проявяваше към тях още от първия ден, когато постъпи на тази служба. Човек със здрава селска душа и със сърце на истински българин, който ценеше човека преди всичко като човек“ (Михаел 1961: 66).

Задължението за носене на жълтата звезда и многобройните забрани, свързани със ЗЗН, са причината за много болезнени преживявания на романовите герои. Така например на евреите не е разрешено да пътуват извън града и те много трудно понасят принудителното лишаване от контакта с природата. По улиците на града вилнеят „бран-

ници“, които унижават възрастните евреи и „пазят обществения ред“: „Бранници и ратници – този разюздан авангард на българския фашизъм – нанасяше тежки удари на евреите“ (Михаел 1961: 66). Особено тежко героите на романа понасят въвеждането на полицейския час. Такъв например е случаят с Бланш – бременната дъщеря на Йосиф, която започва да ражда, след като е започнал полицейският час. Въпреки че нейният живот и животът на нероденото ѝ дете са изложени на опасност, след редица перипетии тя все пак успява да стигне в родилния дом, който се е превърнал в истински оазис на човечността.

Всякакви пресметливи хора правят опити да злоупотребят с тежкото положение на евреите. Когато Израел Шемтов отказва предложението на търговеца Иванов да участва в „побългаряването“ на фирмата на Шемтов, амбициозният търговец донася срещу него в полицията, след което евреинът е обвинен в изнасилване. Срещу еврейския търговец е изфабрикувано обвинение в изнасилване на прислужницата му българка, заради което е малтретиран в участъка от полицейския началник, който иска пари от него, за да го освободи (Михаел 1961: 76 – 77). Страданието на главните герои, причинено от ЗЗН и репресивната политика срещу евреите, е описано ясно и недвусмислено. Позицията на някои хора, че законът е бил приет само формално и че на практика няма да бъде прилаган, се оказва празна и неоправдала се с времето надежда (Михаел 1961: 101). Напротив, законът е почувстван от семейството на Йосиф много осезаемо: евреите са концентрирани в гета и техните апартаменти са конфискувани от Комисариата за еврейските въпроси (КЕВ). В апартамента на Йосиф започват да идват най-различни пресметливи хорица, желаещи да се настаният в него, все изтъкнати граждани – от полицейски началник до депутат в Народното събрание. По този начин в романа е тематизирано също и стопанското измерение на ЗЗН, когато в Комисариата се спекулира с еврейските имоти (главно апартаменти), които стават изключително търсени от всички, стремящи се към облагодетелстване за сметка на преследваното малцинство.

Най-накрая в апартамента на Йосиф Шемтов се настанява депутатът Иван Бакалов. Шемтови трябва да напуснат дома си. Освен всичко друго те са обзети от постоянен страх за неясното си бъдеще, във въздуха витае призракът на окончателното решение. Йосиф изпада в тежка депресия: „Искат да ни накарат да полудеем и полудяваме. Искат да убият в нас всяко самочувствие, всякакво самообладание. Звънци, хлопане по вратите, покани след покани, физически и духовен тормоз... бавно ни изморяват и ни тласкат към болести и...

смърт!“ (Михаел 1961: 124). Шемтови са преселени в еврейското гето в Ючбунар, където цялото семейство е принудено да живее в една малка стаичка. Непоносимите битови условия задълбочават още повече личния конфликт между Бланш и нейния съпруг Изи, който решава да напусне семейството си, но е арестуван по време на нощните полицейски хайки, защото е нарушил полицейския час, и е изпратен в трудов лагер. Именно тогава на сцената се появява и тъмната личност на полицейския инспектор Горанов, мошеника, способен на всичко, за да постигне тъмните си цели.

По-късно алюзиите за смъртната опасност получават в контекста на наративната структура на романа съвсем реални контури – в семейството пристига писмо от роднини в Пловдив, в което главните герои четат за опитите на властта пловдивските евреи да бъдат депортирани в окупираната от германците Полша. Също така евреите, интернирани в трудови лагери, се сблъскват с действителността, когато край тях минават влаковете към лагерите на смъртта, идващи от Гърция. В трудовите групи, намиращи се в старите предели на България, са и мобилизираните евреи от Беломорска Тракия и когато те научават, че в минаващите край тях вагони се намират и семействата им, следват наистина трогателни картини. В същото време обаче те срещат съпричастност от страна на софийските евреи, които в подкрепа на своите сънародници, подложени на депортация от окупираните територии, организират събиране на храна и дрехи, за да облекчат поне малко трагичната участ на хората, отвеждани на сигурна смърт.

Като много важна в контекста на романовата семиотика се явява **жълтата звезда**, задължителната за евреите значка от бакелит, която по разбираеми причини носи по-скоро негативна символика. Това обаче няма постоянна универсална валидност в романа; на някои места семиотиката на бакелитовата значка е заменена с друго съдържание. Въпреки повсеместните репресии звездата на Давид също така е обрисувана и в положителна светлина, тя придобива сякаш една колективно-мобилизираща функция. Значката става символ на единство, допринася за укрепване на колективната идентичност. В ретроспективен план критичният момент на угрозата пред смъртта е разглеждан като обединяващ елемент, подсилващ националната идентичност, който се базира на егалитарния принцип на следвоенния Израел. Колективната травма от времето на преследването функционира като нов държавен и национален мит:

„Всички бяха намусени, тъжни, нервни, изморени, с изопнати нерви. Тичане по канцелариите, унижения, подигравки. В двора на си-



нагогата си бяха дали „среща“ и богатият евреин, и беднякът, бившият фабрикант и неговите работници, вярващият и невярващият, който никога не е стъпвал в двора на синагогата. Всички чувствуваха, че нещо започва да ги приравнява, че отсега нататък всички ще бъдат почти равни и не ще личат така драстично социалните различия между тях. Особено жълтата значка ще приравни всички“ (Михаел 1961: 64).

В този смисъл семантиката на жълтата значка в романа на Алберт Михаел подсилва колективната (националната) идентичност, необходима за успешна защита на еврейската държава. Така главният герой Йосиф не смята задължителната значка със звездата на Давид за символ на срам и унижение, напротив, за него тя се превръща в символ на националната солидарност и единство, събужда спомени за великото минало на еврейския народ и подсилва една колективна носталгия: „Йосиф галеше нежно жълтата значка. – Защо трябва да се сърдим на тази значка? Тя ни напомня само великото минало на нашата еврейска древност“ (Михаел 1961: 64).

Като повратен топос в романа се явяват също и т. нар. **майски събития** от 1943 г., по време на които софийските евреи са изгонени от столицата. Така всезнаещият разказвач в повествованието ни запознава с все по-угнетяващото положение в столицата, при това не забравя да подчертае, че сред столичаните се намират добри и честни хора, които самоотвержено се противопоставят на расистката политика на властта:

„Столицата беше разделена на два фронта. На единия фронт бяха застанали будни, честни и доблестни българи, които хлопаха от врата на врата пред министерствата и искаха да бъдат освободени евреите от по-нататъшните страдания, които властта им готвеше. На другия фронт бяха палачите и убийците, които искаха час по-скоро да премахнат столичните евреи от жилищата им, да ги прехвърлят в провинцията, откъдето ще могат по-лесно да се справят с тях“ (Михаел 1961: 240).

В момента, когато на евреите са връчвани заповедите за незабавно напускане на столицата, те срещат съпричастност от страна на „обикновените хора“, които предлагат да пазят личните им вещи: „Ние ще пазим всичко повече от своето. На чуждо нещастие не градим щастieto си и нашето благоденствие. Ние сме прости хорица и за нас няма раси и вери, всички сме човеци, от майки родени. Състрадателни сълзи бликаха в техните очи. Плачеха евреи, плачеха и добри българи – хора от народа. Ръкостискания, целувки, сълзи и благопожелания за скорошно завръщане [...]“ (Михаел 1961: 245).

По този начин чрез романа бива манифестиран своеобразен интернационален хуманизъм, универсален принцип на братство и единение. Във връзка с празника 24 май е щрихирана положителната роля на евреите в рамките на българската култура, литература и изкуство. Свидетели сме на един ляв, даже космополитен патос, който се противопоставя на националния принцип. Така например, когато Йосиф дава сигнал за началото на протеста срещу принудителното изселване, отделни „стачкоизменници“ прокламират нужда от спокойствие и умереност. Срещу тази демонстрация преди всичко са богати фабриканти, които са граждански мобилизирани в бившите си предприятия и на този етап не са пряко застрашени от изселването. Йосиф открито ги обявява за егоисти и критикува отказа им да се включат в общото дело. Непреклонната ламентация на Йосиф е насочена срещу евреина еснаф, който според него е чужд на народностен етос:

„Такива като вас, господа, са били винаги проводници и обекти на антисемитизма! Във вашия свещен егоизъм винаги сте мислели само за себе си, за вашите материални интереси, лишени от каквото и да е обществено чувство и каквато и да е връзка с тази маса, която сега тръгва към Ючбунар“ (Михаел 1961: 245).

Въстаналият народ тръгва към ючбунарската синагога, където Йосиф отново заема централното място на водач и пламенен оратор. Взема се решение шествието да се отправи към царския дворец, където масите директно да призват царя да защити правата им. Много показателно в романовата интерпретация на Алберт Михаел е цялостното отсъствие на БКП от майските събития, тъй като в мнозинството от тогавашните литературни произведения (преди всичко тези, издадени в НРБ) топосът на майските събития не може да бъде представен без активната и решаваща роля на БКП и РМС.<sup>4</sup>

В повествователната структура са вплетени и задкулисите преговори между представители на Светия синод, от едната страна, и царя и министър-председателя Филов – от другата страна. Митрополит Стефан и останалите членове на Синода настояват пред царя той да се възползва от своя държавнически авторитет и да отмени депортациите. Романовият цар Борис III обещава следното: „Заявявам Ви, че нито един евреин не ще бъде изпратен вън от нашите граници“ (Михаел

---

<sup>4</sup> В рамките на комунистическия дискурс майските събития от 1943 г. са тълкувани като решаващ принос на БКП към спасяването на българските евреи. Показателна в това отношение е напр. книгата „Ние, спасените“ от Хаим Оливер (Оливер 1967). Активното участие на комунистите в събитията присъства също и в романа „Отречени от закона“ на Виктор Барух (Барух, В. 1960).

1961: 255). Въпреки това дискурсът, манифестиран в романа, предлага версия, в която като спасители на българските евреи са представени по-скоро други фигури и отделни прослойки. На първо място – това са висшестоящите представители на Българската православна църква, следвани от Димитър Пешев и други народни представители, част от интелектуалния елит и разбира се, „народ“ като колективен и съвсем абстрактен субект на спасяването. Романовият Александър Белев, главният комисар на КЕВ, е обзет от ярост, докато обвинява заради неуспеха си тези, които са му попречили да довърши пъкленото си дело:

„Всичко пропадна, всичко, и то заради няколко гадни народни представители, Димитър Пешев и други, които не даваха мир и покой на министрите, нито на царя! А и този дъртак Стефан, който покръства евреите, за да ги спаси от закона, се изпречи на пътя ми пак и успя. Успяха всички, които заедно с него се бяха разтичали да помагат на тия чифути. И митрополит Кирил, митрополит Неофит, Светият Синод, интелектуалците и някаква си „народна“ воля“ (Михаел 1961: 259).

Читателят на романа сякаш остава с усещането, че приносят на цар Борис за спасяването на българските евреи е твърде неизяснен (по-скоро е подложен на съмнение). От една страна – разказвачът отчита положителна му роля в крайното решение да бъдат спрени планираните депортации от старите предели, но от друга – някак си се прокрадва идеята, че действията му са били по-скоро неискрени и в същото време продиктувани от обстоятелствата. Личността на самия цар е представена в очите на героите в романа като твърде проблематична, сякаш евреите напълно са загубили и последните си илюзии по отношение на монарха. Биха ли могли евреите на Алберт Михаел да вярват на царя, че в крайна сметка няма да бъдат и те на свой ред пратени в газовите камери като своите сънародници от Македония и Тракия, щом именно царят е този, който не се е противопоставил на закона? Ето какви са аргументите на Бланш относно политиката на държавния глава:

„Царят... царят... дявол го взел този наш цар. Щом като не ще ни пратят в Полша, защо е нужно да ни изселят в провинцията? Царят бил казал... не уверяваше ли същият този цар, че законът няма да се приложи. Видяхме какво излезе от неговите думи, унищожиха ни и законът се приложи жестоко и без жал“ (Михаел 1961: 268).

Противоречивата личност на царя е представена именно в онези пасажии от романовия текст, в които се разказва за преждевременната му смърт. Сякаш разказвачът търси аргументи, с които да може да освободи героите от задължението да скърбят за държавния глава:

„Евреите недоумяваха. Да жалят ли, или да бъдат безучастни към неговата смърт. Защото в техните покрусени и убити души, дълбоко в техните сърца живееше мъката, страданието, теглото, което дойде за тях от момента, когато се пусна в действие законът срещу евреите. Евреите знаеха, че законът срещу тях беше подписан от царя и че никакви молби и никакви протести от страна на хиляди български граждани, честния елит, непокуварената будна мисъл на българския народ не можаха да отклонят неговата царска ръка да не сложи подписа си под този безчовечен закон. Те знаеха, че царят подписа закона и му даде сила да действува. Евреите бяха безучастни към неговата смърт. Те не почувствуваха нито радост, нито жал. В сърцата им, покрусени от неспирни страдания и тегла, нямаше място за царската смърт [...]“ (Михаел 1961: 310).

Протестната демонстрация срещу принудителното изселване от София от май 1943 г. е ключов момент в наративната структура, тъй като протестът е жестоко смазан от полицията и насилствените мерки срещу демонстрантите препотвърждават романовата теза за престъпния характер на царския режим – нали все пак режимът при Михаел е определен като „фашистки“ още в самото подзаглавие. Пасажите за принудителното изселване от столицата са изпълнени с носталгия по отишлия си безгрижен живот, като романовият разказвач се идентифицира с тъгата на изселниците. В този ред на мисли бихме могли дори да приемем, че в романа се открива поетиката на носталгичните ламентации:

„Евреите прибираха вещите си и се готвеха да напуснат столицата, където те оставяха всичките си години на един живот, преживян в радост и щастие всред прелестната природа и изобилните плодове на красивата и китна България, която те като верни поданици и граждани на страната обичаха от все сърце и душа“ (Михаел 1961: 268).

В очите на изселваните столичани с еврейски произход София се превръща в обект на тъжен блян; хората тъгуват за отнетия им щастлив живот, за родния град с любимите кътчета и природните му красоти. Преследваните от властта хора болезнено изживяват изтръгването от корените им, от техните домове, в които може би никога повече няма да се завърнат.

„Хиляди и хиляди очи се отправяха жадно към София. Евреите се трупаха по прозорците на вагоните един върху други и непрекъснато гледаха към далечината, ронейки сълзи, а някои плачеха с глас. Насила откъснати от родния град, още отсега те страдаха от носталгия, която беше започнала да трови душите им. Мъка по тия големи и

широки улици на красивата София. Тъга по величествената прелестна Витоша, печал по китните борови гори, жал по чаровните алеи на Борисовата градина, накичени с нежни и пъстроцветни цветя и сочна успокояваща трева. Градът се отдалечаваше миг след миг и скоро се загуби от техните очи“ (Михаел 1961: 273).

И в други части на романа носталгичното настроение се проявява като контрапункт както на безмилостната действителност, така и на несигурното бъдеще. Поредица от все по-разрастващите се репресии събужда сред жертвите носталгични „пътешествия“ назад към „добрите стари времена“, приятните спомени сякаш се превръщат в единствен оазис на сигурност и безопасност. Така например семейството на Йосиф мъчително преживява раздялата с конфискувания им апартамент. Докато стягат багажа си, стари семейни вещи събуждат у тях тъжни носталгични нотки:

„Всичко им се виждаше сега още по-скъпо, още по-ценно. Ето и тази малка бронзова камила, купена от Йосиф преди двадесет години в Цариград на път за Палестина. Сара я чистеше, лъскаше я. Малкото зайче... стъкленото слонче... малките фигурки от бакелит... първите играчки на Алберт и Бланш... нежната статуетка на певец, свирещ на акордеон, из чиито вкаменени уста ти се струва, че ще излязат тонове... някоя нежна мелодия.

Всички тия „дреболийки“, които предизвикваха толкова спомени и умиления, Сара ги обвиваше в хартии и ги подреждаше в една голяма кошница с други стъклени прибори“ (Михаел 1961: 116).

В текста на романа се срещат и други носталгични пасажии, героите често си припомнят старата България от добрите времена, когато все още не са били обект на антиеврейската политика. Появяват се и спомени за известната сладкарница „Цар Освободител“, която навремето е била посещавана едновременно от български и еврейски интелектуалци, изникват спомени за живота в старата България, където евреите са могли да се радват на спокоен живот заедно с другите: „Те живееха така близко и сродно с житието и битието на българина, бяха дълбоко сраснали с него и отношенията им биваха винаги човешки и добри“ (Михаел 1961: 67). При Йосиф се откриват прояви на патриотизъм и любов към родната земя – „китната България, която той като всички евреи, които я населяваха, обичаше свидно с цялата си душа и сърце“ (Михаел 1961: 66). С идването на зимата на 1943 г. в тъга потъва и самата София, сякаш субективизираният град долавя тъгата и дълбоката скръб, витаеща във въздуха заради изгонените евреи, из-

питва носталгия по жителите, които вече ги няма по улиците му. Нима не са били именно те душата на предколедна София?

„Улиците „Мария Луиза“ и „Екзарх Йосиф“ бяха делнични. Липсваха в тях количките на амбулантите евреи, нямаше и оная глъч, онова веселие, което гъмжеше и цареше в тия улици в навечерието на Нова година и Коледа. Булевард „Драгоман“, който беше център на тия малки подвижни магазинчета, прикрепени на две колела, привличаше софийнци и те купуваха всевъзможни стоки. Някои остроумни продавачи римуваха предлаганите предмети и крясъкът излизаше потетичен, приятен и караше минувачите да се усмихнат, спираха се и купуваха по нещо.

– Няма ги евреите! – шепнеха някои. Пусто бе и пред столичните хали. Пусто бе и около Централната синагога. А идеше Нова година, на прага бе и Рождество Христово. Мълчаливо мина Новата година. Тъжно забиха камбаните на църквите „Александър Невски“ и „Света Неделя“ (Михаел 1961: 322).

София и нейните жители сега единствено очакват апокалиптична трагедия, която ще дойде под формата на съюзническите бомбардировки. Главните герои на романа, софийските евреи, междуременно смирено понасят страданията на принудителното изселване, трудовите лагери и цялостната несигурност пред неизвестността.

Романът „Спасени от урагана“ представлява безспорна литературна антитеза на наложения впоследствие положителен образ на самото изселване на българските евреи като единственото възможно решение на проблема как да бъдат спасени от лагерите на смъртта. Тази интерпретация е била разпространявана в рамките на разказа за мъдрата политика, водена от Борис III. Процарският наратив е бил популярен основно в монархистките и националистическите среди на българската емиграция в западния свят (С. Груев, Хр. Бояджиев, Д. Загорски). При Михаел обаче периодът на принудителното интерниране е тълкуван като време на физическо и душевно страдание, на унижение и мащабна екзистенциална несигурност.

Част от изгнаниците в романа е депортирана в малкото дунавско пристанище Самовит (в действителност става дума за Сомовит); евреите, които властта представя на местни хора като бандити, криминални особи, саботьори и черноборсаджии, са принудени да живеят в потресаващи битови условия, гладуват и са подложени на физически тормоз. Злокобният Самовит в крайна сметка се превръща в последната спирка, преди те да бъдат изпратени в концентрационните лагери в Полша: „А евреите живееха с чувството, че Самовит е трамплин за...

Полша. А Полша означаваше една-едничка дума... смърт. Страшно безсмъртие си бяха извоювали в еврейските души тия имена: Самовит и Полша“ (Михаел 1961: 272).

Местното училище служи като сборен пункт, където деца и възрастни са държани гладни. Началникът на лагера е изобразен като чудовище, което с някакво нечовешко удоволствие измъчва беззащитните си жертви. В романа на Михаел самият Дунав е натоварен с негативни конотации – с предусещането за смърт: „Лагерниците живееха в мисли по близките си, които не знаеха в какво страшно изпитание и тормоз живееха, изолирани и затворени в този затънтен край. Където тихият Дунав всеки ден и нощ им се мяркаше като зловещ призрак, който само по даден знак може да ги отнесе към позорна и страшна смърт“ (Михаел 1961: 322).

Положението на интернираните с течение на времето започва да се подобрява, дори се променя отношението на властта към тях. През цялото време преследваните обаче могат да разчитат на безкористна помощ и съпричастност от страна на селяните и всички добросърдечни българи.

Подобно на романа „Отречени от закона“ от Виктор Барух, който до известна степен обслужва прокламирания от Живковия режим дискурс за антифашистката борба, в романа на Михаел се откроява ярката повествователна линия на **антифашистката съпротива**. В следвоенния Израел образът на евреина – борец от съпротивата, се е превърнал във важна съставна част от официалния разказ за еврейската героичност по време на Втората световна война. В романа „Спасени от урагана“ съпротивата е персонифицирана преди всичко в лицето на Изи, който заедно с приятеля си Чони бяга от трудовата група и се присъединява към партизаните. Образът на партизаните в романа по разбираеми причини е положителен; когато например един от партизанските отряди напада еврейски трудов лагер, „шумкарите“ се въздържат от насилие и отказват да отмъстят на лагерния началник Калъчев, въпреки че той лично носи вина за смъртта на един от трудоваците – виновниците трябва да бъдат изправени след края на войната пред редовен съд<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Разбира се, има се предвид т. нар. Народен съд от 1944 – 1945 г., който в съвременната българска историография е смятан за безапелационно историческо пресъпление, за инструмент на комунистите, с помощта на който е бил ликвидиран целият елит на нацията. В това отношение сме наясно, че романът „Спасени от урагана“ от 1961 г. няма да бъде приет никак положително в някои среди на българската общественост. Това обаче не променя факта, че в контекста на българс-

Снизходително помилване обаче не могат да очакват самите партизани, Чони е убит по време на сблъсък с жандармерията, в романа са описани също така и зловещи картини с отрязаните глави на убитите шумкари. Командирът на партизанския отряд се оплаква със следните думи: „И турците не правеха подобно нещо, когато биваха заловени въстаници от башибозушката власт!“ (Михаел 1961: 287). Оцелелите шумкари слизат в селото, където ги укриват добрите селяни начело с баба Донка. В известна степен селяните по-скоро пасивно се съпротивляват на властта, въпреки това с оказваната на преследваните партизани помощ те рискуват живота си. В селото също така е интерниран и лекар от еврейски произход, на когото селяните помагат, като му носят храна.

Като цяло в романа на Михаел присъства своеобразен „народен“ патос: баба Донка се надява, че в крайна сметка „народната власт“ ще победи, при това не забравя да изтъкне „приликите“ между тяхната съпротива със съпротивата срещу османската власт преди 1878 г. В самия финал на романа се очертава своеобразен ционистки ентузиазъм, свързан със създаването на новата еврейска държава в Палестина, за където героите в края на романа заминават. Авторът дори е планирал продължение на „Спасени от урагана“, чието действие е трябвало да бъде ситуирано в следвоенния Израел. Част от него е публикувана в литературния сборник „15 автори ви разказват“ от 1970 г., като откъсът е озаглавен „Първи стъпки (Откъс от нов роман, чието отпечатване е предстоящо)“. Книжното издание на продължението на романа обаче никога не е било осъществено и текстът вероятно е останал под формата на непубликуван ръкопис.

### **Вместо заключение**

През 1967 г. в Израел излиза и друга книга на Алберт Михаел – стихосбирката „Моята песен“. Книгата е отпечатана през ключовата за историята на Израел и на целия Близък изток 1967 г., когато избухва Шестдневната война между Израел и арабските му съседки. Арабско-израелският конфликт не се води само по бойните полета, а прониква също така и в литературата като едно от подходящите пространства за прокламиране на различни дискурси и пропагандни схеми.

---

ката емигрантска литература, която до ден днешен остава много слабо проучена, романът на Алберт Михаел е изключително интересен и заслужава поне литературоведско внимание, както и други литературни произведения, издадени на български език извън пределите на НРБ – Б. а.



Именно от 1967 г., когато дотогавашният обект на агресия – еврейският народ, се превръща частично в субект на такава агресия заради окупирането на части от териториите на съседни арабски държави. Това от своя страна води до мащабни дискурсивни промени по отношение на паметта за геноцида над евреите през военния период.

Докато действието в романа „Спасени от урагана“ (1961) има ясни пространствено-времеви координати и романът се явява своеобразен литературен принос на българската алия в Израел към общата културна памет за преследването на евреите в галута, поетичната книга „Моята песен“ позиционира тематиката на преследването на евреите и Холокоста в актуалния социо-политически контекст от 60-те години на XX в. Нещо повече, стихосбирката носи съвсем отчетливо политическо послание. Книгата манифестира целенасочено един нов политически дискурс, в рамките на който ясно и категорично е заявено, че „не ще се повторят нивга вече – дните майски“ (Михаел 1967: 26), че евреите вече са намерили своя дом и всеки, който би искал да опровергае този неизменен факт, ще трябва да понася съответните последици, тъй като колективният лирически субект на Алберт Михаел заяви и следното: „в немощ не тръпнем вече – пред сеч и погром“ (Михаел 1967: 26).

## ЛИТЕРАТУРА

- Ардити 1952:** Ардити, Б. *Ролята на цар Борис III при изселването на евреите от България.* [Arditi, B. Rolyata na tsar Boris III pri izselvaneto na evreite ot Balgaria.] Тел Авив: [Изд. авт.], 1952.
- Барша 2011:** Barša, P. *Рамѣт' а genocida: Úvahy o politice holokaustu.* Praha: Argo, 2011.
- Барух 1960:** Барух, В. *Отречени от закона.* [Baruh, V. Otrecheni ot zakona.] София: Народна младеж, 1960.
- Барух 1960:** Барух, Е. *Из историята на българското еврейство.* [Baruh, E. Iz istoriyata na balgarskoto evreystvo.] Тел Авив: [Изд. авт.], 1960.
- Бени 1952:** Бени, Ал. *Разказ за любовта.* [Beni, Al. Razkaz za lyubovta.] Тел Авив: [Изд. авт.], 1964.
- Бени 1964:** Бени, Ал. *Разкази и фейлетони.* [Beni, Al. Razkazi i feyletoni.] Тел Авив: [Изд. авт.], 1964.
- Исаков 1960:** Исаков, С. *Събрани съчинения (1939 – 1949).* [Isakov, S. Sabrani sachineniya (1939 – 1949).] Тел Авив: изд. неупказан, 1960.

- Колектив 1970:** Колектив. *15 автори ви разказват. Литературен сборник* [Kolektiv. 15 avtori vi razkazvat. Literaturen sbornik.] Тел Авив, издател неуказан, 1970.
- Кратохвил 2015:** Kratochvil, A. *Paměť a trauma pohledem humanitních věd: komentovaná antologie teoretických textů*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR / Akropolis, 2015.
- Леви-Пепо 1970:** Леви-Пепо, Ал. *Ние, хората*. [Levi-Pepo, Al. Nie, horata.] Тел Авив: [Изд. авт.], 1970.
- Михаел 1961:** Михаел, Ал. *Спасени от урагана*. [Mihael, Al. Spaseni ot uragana.] Тел Авив: [Изд. авт.], 1961.
- Михаел 1967:** Михаел, Ал. *Моята песен*. [Mihael, Al. Moyata pesen.] Тел Авив: [Изд. авт.], 1967.
- Оливер 1967:** Оливер, Х. *Ние, спасените*. [Oliver, H. Nie, spasenite.] София: Издателство за литература на чужди езици, 1967.
- Рагару 2022:** Рагару, Н. *„И българските евреи бяха спасени...“ История на знанията за Холокоста в България*. [Ragaru, N. „I balgarskite evrei byaha spaseni...“ Istoriya na znaniyata za Holokosta v Valgaria.] София: ИК „Критика и хуманизъм“, 2022.

**„ИМПЕРИЯ НА ГЛАДА“:  
МЕЖДУ ИРОНИЯТА И ИДЕОЛОГИЯТА<sup>1</sup>**

*Мария Русева*  
*Софийски университет „Св. Климент Охридски“*

**“EMPIRE OF HUNGER”:  
BETWEEN IRONY AND IDEOLOGY**

*Maria Ruseva*  
*St. Kliment Ohridski University of Sofia*

The main objective of this article is to analyze the literary portrait of The Land of the Rising Sun created in the Svetoslav Minkov's travelogue “Empire of Hunger” (1952). The text analyzes how the negative depiction of Japan is achieved by means of ironic distance toward the so-called “capitalist” and “imperialist” Japan. Irony as an approach allows for a broader panoramic view of Japanese society – instead of a unilateral portrayal of the life of the Japanese workers who sympathize with the communist idea. The text argues that the book can be seen as a symptomatic example of the inexorable way the socialistic power affects the field of literature in the years 1944 – 1956, when most rigorous ideological control was introduced in Bulgaria.

**Key words:** travel, Japan, Svetoslav Minkov, irony, ideology

Страната на изгриващото слънце в българското съзнание се свързва с представите за тайнственост и мистичност на Далечния изток, както и с отчетливо открояващите се межкултурни различия по отношение на архитектурата и изкуството, религията и светогледа, писмеността и естетиката. Засилен български интерес към източната страна се открива през 30-те и 40-те години на XX век, когато се полагат

---

<sup>1</sup> Статията е подготвена по проекта „Острови на неблажените. История на неконвенционалната българска литература от 1944 до 1989 г. в нейния социокултурен контекст“, № КП-06-Н60/1 от 16.11.2021 г., финансиран от Фонд „Научни изследвания“ към Министерството на образованието и науката.

редица усилия за изграждането на приятелски междудържавни взаимоотношения. През 1935 г. е създадена „Българо-японска търговска камара“ в София, а в самия край на 1939 г. е открита Японска легация с официални представители в България. Межкултурните контакти се допълват и от появата на Българо-японския академичен клуб към Софийския университет през 1940 г., който си поставя за задача „да запознае преди всичко академичната младеж, а ако е възможно и просветеното обществено мнение с бита и културата на японския народ и с напредъка и цивилизацията на нова Япония“ (Андреев 1942: 9).

В така очертания социокултурен контекст на засилено любопитство към Страната на изгряващото слънце може да бъде вписана фигурата на писателя Светослав Минков, който през 1941 г. издава обзорната книга „Японската литература. Начало. Развитие. Представители“. В нея са изложени в систематизиран вид водещи явления и писатели от литературната история на Япония. И още – през периода 1942 – 1943 г., когато България вече е част от оста Рим – Берлин – Токио, Светослав Минков задълбочава своите контакти с островната държава, като се присъединява към българската дипломатическа мисия в Токио. Няма съмнение, че в годините след 1944-та престоят там се превръща в проблематичен етап от биографията на писателя предвид цялостното отрицателно отношение на новата власт към „империалистическа“ Япония. Вероятно това е и една от причините, поради която през 1950 г. след проведено партийно обследване Минков е наказан с „порицание пред партийната организация“ (Пенчева 2011: 189). Писателят е поставен в деликатна позиция поради изискванията за приобщеност към Партията, като доказателства за това могат да бъдат търсени в пътеписната книга „Империя на глада“ (1952). В нея намира израз не само образът на Япония от посещенията му по време на Втората световна война, но и творческата метаморфоза на писателя, през която са принудени да преминат редица български автори в услуга на новия партиен строй.

В „Империя на глада“ се създава отрицателен образ на Япония с помощта на две различни концептуални стратегии. В хода на текста, фрагментарно „съшити“ едни до други, стоят пасажи в насмешливо-ироничен и в остро осъдителен аспект. От една страна, с помощта на литературни похвати като иронията и пародията, характерни за стила на писателя до 1944 г., са осмени водещи явления от японския живот и култура. От друга страна, в книгата са добавени и части с преки идеологически послания. Ако иронията и пародията като дискурсивни похвати налагат дистанция между казаното и заложените смислови

послания в думите, то образцовият идеологически изказ елиминира възможността авторът да бъде неправилно разбран. Книгата е симптоматичен пример за начина, по който машината на властта неумолимо навлиза в полето на литературата в годините на най-строг идеологически контрол – от 1944-та до 1956-а. Може да се изкаже обаче предположението, че посредством иронията и пародията Св. Минков прави своеобразен опит да „избегне“ написването на пътеписно-есеистична книга<sup>2</sup> в изцяло конюнктурен стил – да „опази“ своя индивидуален почерк<sup>3</sup> на фона на задължителните унифициращи идеологически методи, послания и герои. Авторът предлага преобладаващо изобличителен прочит на т.нар. „капиталистически“ японски свят вместо едностранчиво да възхвалява живота на японския работник, който симпатизира на идеите на комунизма.

В заглавието на книгата „Империя на глада“ са закодирани основните смислови посоки, посредством които Япония и японското ще бъдат възприемани през темата за различието. В него имперското начало се противопоставя на комунистическото, но също така японският империализъм е видян като главен причинител и виновник за глада и социалната нищета. В книгата на Румяна Пенчева „Светослав Минков: строго поверително“ (2011) пък се споменава първоначалният вариант на заглавие на пътеписа – „Япония в жакет“ (Пенчева 2011: 196). Жакетът като европейска дреха отпраща към символното преобличане на Япония по европейски маниер, т.е. нейното модернизирание. Япония в периода на управление на император Мейджи (1868 – 1912) преживява мощен разцвет, благодарение на който през ХХ век се утвърждава като силна в икономическо, политическо и международно отношение държава и получава определението „хибридна нация“ (Иванов 2016: 243), съчетаваща в себе си културата на Изтока с технологиите на Запада. Разгледани в съпоставка, първоначалният и окончателният вариант на заглавието демонстрират изместването на фокуса при интерпретирането на темата за различието – „Япония в жакет“ (в положителна светлина) акцентира върху факта, че страната става „друга“ на себе си, усъвършенства се, а „Империя на глада“ (в

---

<sup>2</sup> Симеон Султанов определя „Империя на глада“ като „своеобразна хибридна книга, някъде между пътеписа и публицистиката“ (Султанов 1972: 195).

<sup>3</sup> В „Разказвачът на „модерните“ времена“ (1990) Валери Стефанов коментира стила на зрелия Минков като „своеобразен диалог съпротива със стиловете на вестника“ и отбелязва знаковото място на иронията и пародията като „спояващи неща, благодарение на които многогласието от клиширани жанрови и стилови „отломки“ се превръща в индивидуален почерк“ (Стефанов 1990: 46).

отрицателен план) отпраща към изначалното идеологическо противопоставяне между империализъм и комунизъм и в частност – между японското и българското държавно устройство.

Книгата на Светослав Минков е сравнително добре приета от литературната критика в годините след нейното издаване. В периодичния печат се появяват няколко рецензии, които одобрително изтъкват „антифашистката“ нагласа на писателя, вплътено в японския пътепис. Във в. „Отечествен фронт“ от 9 ноември 1952 г. Богомил Нонев пише, че „Империя на глада“ е „ярък изобличителен художествен документ, който ни разкрива какво носят милитаризмът и фашизмът за един народ“, като в същото време „е показано топлото, човечно чувство на автора към отрудените и експлоатирани японци, вярата му в тяхната борба за освобождение“ (Нонев 1952: 2). В сходен дух звучи и рецензията на Иван Попиванов, публикувана във в. „Народна армия“ от 29 май 1953 г. Литературоведът изтъква, че в пътеписа е „показана цялата грозота на капиталистическия свят“, както и че е „представена и борбата за нова, бореща се Япония“ (Попиванов 1953). Двете рецензии извеждат на преден план основния „принос“ на „Империя на глада“ – тя хвърля светлина върху „суровата действителност“ в страната и развенчава „досегашните легенди за „божествената империя“ (Попиванов 1953).

Критическата рецепция на книгата се допълва от в. „Работническо дело“, в който на 20 март 1953 г. е поместена рецензията на Петър Петров „Една правдива книга за Япония“. Наред с изказаната положителна оценка за пътеписа Петров не спестява неговите „слабости“: „...докато образът на дребния буржоа и капиталиста са предадени силно, художествено и убедително, то представителите на работническата класа и селячеството не са намерили достатъчно място в неговата книга“ (Петров 1953: 2). Подчертан е дисбалансът при изображението на различните типажии, които съставляват японското общество, и нещо повече – намеква се за схематизъм при представянето на японските привърженици на социалистическата идея: „Наистина авторът е казал нещо по този въпрос в главата „Народът се бори“, но то е твърде малко и схематично“ (Петров 1953: 2). Тази теза се споделя и от литературния критик Петър Динеков, който я изказва съвсем непосредствено в статията „Сатирата в нашата литература“, излязла на страниците на сп. „Ново време“ през същата 1953 г. Сериозна „слабост“ на „Империя на глада“ е, че „в нея не е нарисувана достатъчна мяра животът на японския народ“ (Динеков 1953: 71). Според Динеков действителните конфликти са „подменени“ със „случайното

и нетипичното“, а „изобразяването на отрицателните герои трябва да става с ясно разбиране на политиката на Партията, на задачите за комунистическото възпитание на трудещите се“ (Динеков 1943: 74). В този смисъл книгата на Минков не успява да се впише в списъка с „изрядни“ издания през 1952 г., тъй като, вместо да съсредоточи вниманието на читателя преобладаващо към „силата на новото“, „положителното“, „непоколебимата увереност в победата на социализма“ (Динеков 1943: 74) и между другото да спомене за частния бизнес и развлеченията на средния японец, тя накланя везните тъкмо в обратната посока, като набляга предимно върху европеизирането и американизирането на Япония. Може да се каже, че смяната на първоначалния с окончателния вариант на заглавието на пътеписната книга не успява докрай да „подведе“ зоркия поглед на литературната критика.

Написаното от Петър Динеков засяга фигурата на писателя – в документалната книга „Насаме със Светослав Минков“ (1972) Симеон Султанов помества откъси от открито писмо, адресирано до критика Петър Динеков. То е изпратено до редакцията на в. „Литературен фронт“, но по неизвестни причини остава непубликувано. В него е изложен основният авторов замисъл да се създаде „не утвърждаваща, а разобличаваща книга“ (цит. по Султанов 1972: 194). Минков прави опит да се защити<sup>4</sup>, като уточнява: „Моята задача беше да напиша книга не за японската работническа класа, а за враговете на тази класа“ (цит. по Султанов 1972: 205). И макар цензурата да стопаира заформянето на евентуална дискусия по темата, в писмото на автора на „Империя на глада“ е заложен основният въпрос за творческата свобода при избора на обект на изображение, както и при подбора на използваните литературни похвати. Може да се каже, че появата на Минковия пътепис през 1952 г. е както достатъчно късна и внимателно премислена с оглед на противоречивото пребиваване на писателя в Токио по време на войната 10 години по-рано, така и твърде ранна предвид стеснения хоризонт на авторите и невъзможността да се разполагат в тематични полета, надхвърлящи границите на институционално разписания код на социалистическия реализъм.

Ако се подходи към образа на Япония през зададената от Минков водеща оптика на разобличението на японското „буржоазно“ общество, следва да се отбележи, че обектите на иронията и пародията се разполагат на няколко нива – историческо, международно и обществено.

---

<sup>4</sup> Коментарът на Симеон Султанов по отношение на това непубликувано писмо е, че „...писателят брани „гледната точка“ на сатирика, която в един момент му се струва, че искат да му отнемат“ (Султанов 1972: 205).

На първо място, разказвачът поставя под съмнение мита за сътворението на Япония и въпроса за божествения произход на японската раса като наследник на богинята на слънцето Аматерасу. С помощта на иронично-пародийни преобръщания е развенчана легитимността на официалните японски издания и учебници, в които историческите факти са сведени до легенда или мит: „...японските учебници по история могат достойно да съперничат на Библията, на Корана или на Илиадата, но императорското министерство не се смущава от измислиците и ги разпространява като неоспорими истини“ (Минков 1952: 10). Несъстоятелността на историческата истина от своя страна изхожда от не по-малко насмешлива мотивация: „На японците трябва да се внушава още от най-ранна възраст, че те не приличат на другите хора, които са произлезли от маймуната, а са паднали направо от небето с божествената мисия да владеят света“ (Минков 1952: 10 – 11). Още в самото начало на книгата открито се критикува националистическият мистицизъм, върху който стъпва засиленото съзнание за колективна идентичност и принадлежност на японеца. Изобличен е и завоевателският империалистичен стремеж на Япония, представен като алогична последица от съшития с бели конци разказ за произхода на японците.

На второ място, скоростната модернизация и инфраструктурно преустройство на Япония са описани щателно, като в рамките на международната сцена държавата прилича на своеобразен Франкенщайн. Япония е сравнена с „многоцветен мострен панаир“, където един до друг се нареждат несъвместими помежду си елементи:

В съседство с леките японски къщици се издигат американски билдинги, английски котеджи и италиански палацо, до традиционното кимоно се явява европейският костюм начело с жакета, край рикшата с човека-кон профучават велосипедът и автомобилът, романтичната стрелба с лък, фехтовката и борбата джудо се побратимяват с футбола, бейзбола, голфа, бокса, националните танци капоре, сакура ондо и доджо-сукуи преливат ритъма си в стъпките на валса, тангото и фокстрота, тихите и плачливи звуци на триструнния самисен се заглушават от акордите на пианото.

(Минков 1952: 24 – 25)

Читателят остава с впечатлението, че възприемането на най-високите достижения на Запада се случва не целенасочено и съобразно с предварително изготвен план, а хаотично и не съвсем в унисон с традиционните възгледи и водещи културни особености в светогледа на японеца. Срещата на старото с новото, привнесено отвън, напомня



на кич и безвкусица повече, отколкото на интегриращо се към последните нововъведения общество.

Що се отнася до запознаването на японската публика със забележителни произведения от областта на западноевропейската литература, музика и театрално изкуство, японската адаптация е определена като формално подражателство. На световната сцена Япония изглежда като „илузионист“, който:

...размахва празния си цилиндър и после започва да вади от него някакви странни същества, които зрителите смятат за герои на японската митология. Но Япония пояснява, че тия същества са Спенсер, Декарт, Сезан, Бетовен, Толстой. Публиката се смее добродушно на наивния цирков шарж и награждава илюзиониста с поощрително ръкопляскане.

(Минков 1952: 30)

Опитът за запознаване на японците с емблематични имена от европейското изкуство е оценен като не особено успешен – творбите са осакатени, изгубили са автентичността на заложените културни послания, а на самите японци се оказва, че не им достига далновидност при възприемането на изкуството заради самото изкуство, без то да бъде допълнително вклинявано в чужда културна норма.

На трето място, от гледната точка на пътешественика, чужденец и дипломат, японското общество е описано като „фасадна действителност“, при която зад привидното гостоприемство се крие неистова подозрителност и усещане за „неизлечима шпиономания“. Японецът непрекъснато се съмнява в безкористното любопитство на пътника, зад което може да се крие сянката на опасен крадец на „дипломатически документи и на военни планове“ (Минков 1952: 104). Основното внушение е, че Япония съвсем не се заявява като отлична туристическа дестинация, тъкмо обратното – чужденецът се чувства некомфортно, под непрекъснато наблюдение и не на място. Общуването с японците се асоциира с омотаването в „някаква огромна паяжина“ (Минков 1952: 34), в която на жертвата все повече и повече не ѝ достига въздух, предвид миловидното и постъпателно навлизане в личното пространство от страна на паяците японци. Изначалното недоверие, което се настанява в комуникацията между местни и чужденци, може да бъде обяснено както с културните различия – маркери на своето и чуждото, така и с напрегнатостта на историческото време, в което е запечатан образът на Япония в книгата – годините на Втората световна война.

Закачливо-ироничният тон на разказвача се преплита контрастно с минорното описание на безработица, оскъдица, принудителна проституция и др. Ако в по-голямата част от „Империя на глада“ погледът на пътешественика се фокусира върху образа на Япония през призмата на противопоставянето на своето и чуждото, то във фрагментите, издържани в идеологически тон, водеща е темата за глада на масите. В спомените на очевидеца от 1943 г. се разтваря все по-широко „ножицата“ на възможностите между различните обществени прослойки. От едната страна застават представителите на големите концерни на Дзайбацу, които увеличават непрекъснато своите богатства и влияние. От другата страна, е обособена групата на работниците (съставляващи „колониална експлоатация на собствения народ“, Минков 1952: 154), селяните (затъващи „все по-дълбоко в тресавището на нищетата“, Минков 1952: 156), децата (с лица, „възмъжали от всекидневния глад“, Минков 1952: 155) и др. В последните две глави на книгата „Народът се бори“ и „Япония под звездното знаме“ (на американизацията) разказът се насища със стандартни изрази, характерни за социалистическия реализъм – за битието на „японския трудов народ“, за изостреното „класово съзнание“ на японския пролетариат, за възможностите за евентуална „бъдеща революция в Япония“, за укрепване на Японската комунистическа партия с „болшевишки пламък“ и др. (Минков 1952: 160). И ако в литературния образ, изграден с помощта на иронията и пародията, са открити спецификите и различията, разкриващи идентичността на японската държава, то моделираното от идеологията описание на реалността се стреми да се доближи максимално до доминиращата за периода естетическа парадигма, споделяна от тогавашния български читател. Япония би следвало да се възприеме както като екзотично различна и далечна, така и като идейно приближена и класово близка.

Следва да се обобщи, че образът на Япония в книгата на Светослав Минков се разполовява в две трудно съчетаеми стилово помежду им визии – на чаровен фокусник в кокетен жакет и на митологично империалистично зло, което сее глад и предизвиква омраза. Безспорно отрицателният облик на Япония в „Империя на глада“, поместен между иронията и идеологията, изглежда парадоксален и чудноват, но може да бъде разбираем и обясним при полагането му в историческия контекст на написването на книгата.

## ЛИТЕРАТУРА

- Андреев 1942:** Андреев, Вл. По стъпките на българо-японския академичен клуб. [Andreev, Vl. Po stapkite na balgaro-yaponskiya akademichen klub.] // *Книга за Япония*, съст. Неболиев, София: Нар. печат, 1942.
- Динеков 1953:** Динеков, П. Сатирата в нашата литература. [Dinekov, P. Satirata v nashata literatura.] // *Ново време*, 1953, № 8, 61 – 77.
- Иванов 2016:** Иванов, Бр. *История на Япония*. [Ivanov, Br. Istoriya na Yaponiya.] София: Изток – Запад, 2016.
- Минков 1952:** Минков, Св. *Империя на глада*. [Minkov, Sv. Imperiya na glada.] София: Български писател, 1952.
- Нонев 1952:** Нонев, Б. Империя на глада. [Nonev, B. Imperiya na glada.] // *Отечествен фронт*, 1952, № 2544, 2.
- Пенчева 2011:** Пенчева, Р. *Светослав Минков: строго поверително*. [Pencheva, R. Svetoslav Minkov: strogo poveritelno.] София: Изток – Запад, 2011.
- Петров 1953:** Петров, П. Една правдива книга за Япония. [Petrov, P. Edna pravdiva kniga za Yaponiya.] // *Работническо дело*, 1953, № 79, 2.
- Попиванов 1953:** Попиванов, И. Империя на глада. [Popivanov, I. Imperiya na glada.] // *Народна армия*, 1953, № 1466.
- Стефанов 1990:** Стефанов, В. *Разказвачът на „модерните“ времена*. [Stefanov, V. Razkazvachat na „modernite“ vremena.] София: Български писател, 1990.
- Султанов 1972:** Султанов, С. *Насаме със Светослав Минков*. [Sultanov, S. Nasame sas Svetoslav Minkov.] София: Български писател, 1972.

## АТАНАС ДАЛЧЕВ КАТО ХУМОРИСТ И САТИРИК. ПО СТРАНИЦИТЕ НА В. „СТЪРШЕЛ“

*Надежда Стоянова*  
*Софийски университет „Св. Климент Охридски“*

## ATANAS DALCHEV AS A HUMORIST AND SATIRIST. ON THE PAGES OF THE *STARSHEL* NEWSPAPER

*Nadezhda Stoyanova*  
*St. Kliment Ohridski University of Sofia*

After the so called “Thaw” began (1956) Atanas Dalchev published many works in the satiric newspaper *Starshel*. Later, some of them were included in his book *Fragments* (1967), one of them in his poetry book from 1965, others appeared later in the two-volume book from 1984. However, there are a few that have not been republished by now and therefore remain not well known. The paper focuses on the author’s reasons to leave some of the works outside his books, as well as on the change in the context of the works and on the transformation of their conceptual code after their being republished in the books. At the end of the article, the ironical aspect of Dalchev’s works is studied, together with its function in time of ideological control.

**Key words:** Atanas Dalchev, satire, humor, irony, Starshel, fragments, “thaw”

Атанас Далчев не е достатъчно добре познат като автор на хумористични и сатирични текстове. Както Здравко Недков отбелязва в бележките към първия том с произведенията на поета от 1984 г., самият Далчев не включва своите басни и епиграми в книгите си (Далчев 1984а: 341). Приживе на автора три от тези текстове – „На една юбилярка“<sup>1</sup>, „Да бъдем смирени, да бъдем добри...“<sup>2</sup>, „Гаргите“ – се появяват в сборника „Балкон“, съставен от Радой Ралин (Далчев 1972:

---

<sup>1</sup> По-късно – „Юбилярки“.

<sup>2</sup> По-късно – „Бъдете смирени“.

165 – 167). След смъртта на Далчев сборниците с произведенията му най-често повтарят последното изготвено от него издание, публикувано през 1978 г., в което липсва раздел за хумор и сатира. Такъв раздел има само в споменатото вече издание от 1984 г., в което са публикувани дванадесет от тези произведения (Далчев 1984а: 167 – 178), а шест от тях се появяват и в публикуваната през 2020 г. книга с произведенията на поета, иначе претендираща за „изчерпателност“ (Далчев 2020: 131 – 133).

Ясно е, че последователната резервираност на различните издателски проекти към хумористичните и сатиричните произведения на поета е резултат, на първо време, от отношението на самия Далчев към тези негови текстове, но на второ, то е резултат и от редакторско решение. Част от причините могат да се потърсят в думите на Здравко Недков, който отбелязва, че в текстовете липсва характерната за поколението сатирици от края на 50-те и 60-те години „импровизаторска лекота и шеговитост“, и извежда като водещ стремежа към „истината“, постигнат обаче с цената на „тромав и „старомоден“ стих. Затова и редакторът намира за нужно изрично да обясни необходимостта от включването на въпросните произведения в двутомника чрез възможността да се уплътни представата на читателя за художествената идеология на автора: „Очевидно е, че Далчев е лирически поет, а не хуморист и сатирик. Но басните и епиграмите му ще ни помогнат да разберем по-добре неговия житейски и естетически идеал. Освен това, тяхното включване в книга би спомогнало да изпълнят по-добре задачите, които авторът си е поставял при написването им. Всичко това е, струва ни се, достатъчно основание, за да намерят място в настоящия том“ (Далчев 1984а: 342). Въпросът е обаче дали са само естетически причините за отказа на Далчев (а в резултат на това и на повечето редактори) да включи тези свои текстове в книгите си и може ли авторът да е имал по-динамично и нееднозначно отношение към хумористично-сатиричното си творчество.

Текстовете, които Здравко Недков има предвид, са стихотворни и са публикувани във в. „Литературен фронт“ и в. „Стършел“. Настоящата статия ще се ориентира към публикациите от второто периодично издание, но ще разшири погледа към Атанас Далчев като хуморист и сатирик, като се насочи както към включените в том 1 стихотворни творби, така и към още две такива, които са споменати в бележките, но остават извън него; статията още ще се насочи към други нестихотворни текстове на автора, публикувани във в. „Стършел“, които впоследствие се появяват във „Фрагменти“ (и съответно в том 2), както и към

още четири „бележки“, които към настоящия момент не са помествани в книга, не са споменавани като налични и в библиографското описание на том 2 и съответно са твърде слабо проучени или почти неизвестни (вж. Приложение 1). В тези различни по вида си текстове могат да се разпознаят трансформациите на хумористично-сатиричното – най-вече като похват, а не собствено като жанрова особеност. След кратко представяне на недостатъчно познатите публикации на автора статията ще се ориентира към отговорите на три въпроса: какъв е характерът на текстовете, които отпадат изцяло от изданията на поета; какво означава промяната на контекста, който задава в. „Стършел“, а впоследствие и книгите на поета; как наличието на текстове, гравитиращи към хумористично-сатиричната литература, би могло да моделира представата, която самият Далчев иска да изгради за себе си като български автор.

### **Непознатите хумористично-сатирични публикации на Атанас Далчев по страниците на в. „Стършел“**

„Стършел“ е определен като „вестник за хумор и сатира“, което предполага жанровите, тематичните и стилистичните доминации на публикациите в него. Той е учреден още през 1946 г. и първоначално е предвиден като орган на политически правоверни интелектуалци. Инакомислието на списващите го започва да се проявява особено активно след 1956 г., когато жанровите механизми на сатирата се оказват едно от допустимите средства за изява на критичните гласове в българската литература. Всъщност тъкмо на страниците на вестника са някои от най-ранните публикации на Далчев след близо 10-годишното му смълчаване от края на 1946 до края на 1956 г.<sup>3</sup> Авторът дава за печат в изданието във времето от 1956 до 1960 г. 30 текстови единици от общо 98, излезли през тези години в периодиката<sup>4</sup>. Не всички от тези текстове обаче се оказват политически коректни и за контекста на 80-те години, така че да бъдат поне обозначени като налични във втория том на иначе плътния и съвестно изготвен коментарен апарат на юбилейното издание.

Първата поява на Далчев във в. „Стършел“ е от 28 декември 1956 г., когато той публикува десет „бележки“, сред които попадат

---

<sup>3</sup> През тези години излизат само два негови авторски текста – „Павилионът на мира“ през 1950 г. и „Език и превод“ през 1953 г.

<sup>4</sup> Извън „Стършел“ в тези години Далчев публикува още три стихотворни произведения в „Литературен фронт“, които могат да бъдат причислени към хумористично-сатиричната литература – „Пегас и магаре“, „Поет и балерина“ и „Недоразумение“ (вж. Приложение 1).

известните: „Мнозина наричат чувство за справедливост своята завист“; „Талантливият човек е неприятен“; „Провинцията е по-малката сестра на столицата и както става обикновено с по-малките сестри, износва старите ѝ идеи“ (Далчев 1956а). Появява се обаче и „бележка“, която явно отпада от книгата с фрагменти от 1967 г. и последващите ѝ издания. Тя гласи: „Двадесет души редактори на един седмичник от четири страници! Не ме учудва, че резултатът от работата им е нищожен. Какво могат да направят двадесет шивача с една игла, освен да си пречат един на друг?“ (Далчев 1956а). Предвид идеологическия характер на периодичните издания през този период неминуемо бележката добива политически характер, но колективният обект на нападката, може да се каже, че тушира „вината“ на автора.<sup>5</sup> Във въпросния брой на „Стършел“ обаче, редом до 10-те фрагмента, е публикувана и една епиграма, която също не е включена в том 1, този път с обяснението, че е твърде злободневна (Далчев 1984а: 342). Тя гласи:

Не знае нищо, ала много често  
безочливо перото хваща,  
нали си е султан без гащи  
току показва голото си място.  
(Далчев 1956б)

Предвид факта, че през 50-те и 60-те години редица фигури на ръководни постове (политически и културни) имат литературни интереси, на първо време изглежда трудно да се предположи кой е обектът на насмешката. Явно е обаче, че епиграмата разбунва духовете, защото два броя по-късно излиза още един насмешлив текст на Далчев със заглавието „Проекти за опровержение (По повод епиграмата ми в бр. 569<sup>6</sup>)“, също пренебрегнат в книгата от 1984 г. поради, както Недков казва, „злободневността“ си. В първата строфа, или в първия „проект“, се вижда как лирическият субект сякаш иска да избяга от отговорност:

Не съм на тази епиграма автор.  
Да се надсмивам – не е в моя нрав то.  
Тук, вярвайте, сериозна грешка има:  
пропуснали ми просто псевдонима.

Във втората част сатирата става по-язвителна, като лирическият аз, привидно опитвайки да разсее съмненията, насочва вниманието

<sup>5</sup> За публикуването на тази бележка във втория том не се споменава (вж. Далчев 1984б: 345 – 346).

<sup>6</sup> Тук има грешка, епиграмата излиза в № 568.

към конкретна фигура, която вече се е припознала в епиграмата – едновременно на критик и поет на ръководен пост:

Споменал бях за някакъв султан без гащи.  
Не щеш ли в него се познал един от наште.  
Ех, хич таквоз съмнение да си не туря.  
Без гащи той не е – той най-наконтеният е от  
всички  
критични, а и поетични наши птички:  
той е паунът в нашата литература.  
(Далчев 1957а)

След „Проекти за опровержение“, през един текст – познатия за аудиторията „Плодовит писател“, се появява друга непозната кратка „бележка“: „Епиграмата е гатанка, на която всички отговори могат да бъдат верни“ (Далчев 1957б). С нея Далчев привидно разширява броя на обектите на своята насмешка, но с цел отново да всее смут у разтревожения критик и поет, защото епиграмата не го заобикаля. Днес трудно може да се каже със сигурност кого визира, а и не е от твърде голямо значение, и все пак моите предположения гравитират около фигурата на Христо Радевски, който във времето на написването на епиграмите е председател на Съюза на българските писатели и именно като такъв през есента на 1956 г. (и не само) пише по страниците на „Литературен фронт“ на най-различни теми, свързани с литературни, но и политически въпроси (вж. напр. текста му за Суецката криза – Радевски 1956в). Сред публикациите му са и две, към които вероятно Далчев е имал критично отношение. Единият текст е посветен на 40-годишнината от смъртта на Дебелянов и в него Радевски прави идеологически предвидими и елементаризиращи ранната, но и по-късната лирика на българския класик съждения (Радевски 1956а), които стоят далеч като концепция от текста на Далчев от 1925 г. за творческото преображение на поета (Далчев 1984б: 157 – 160). В другата си публикация – „За безспорното и за спорното“ – Радевски настоява за „ре-визиране“ на отношението към реалистичния характер на социалистическия реализъм, свеждайки обаче реализма до разбирането за семпло отражение, при което отнема неговия претворяващ потенциал, за който настоява Далчев в „бележки“, публикувани през 1945 г. (Радевски 1956б; Далчев 1984б: 37 – 38). Нещо повече, мнителността на Радевски би била обяснима и заради сериозния литературен спор, в който Далчев влиза с него по темата за литературата за деца на страниците на сп. „Изкуство и критика“ (1942 – 1943). А през 80-те години, когато издават двутомните съчинения на поета, Радевски продължава да



е значима фигура за българския литературен живот и това вероятно налага съобразяването на редакторите.

В същия брой на „Стършел“ от 1957 г. излизат още две непознати и остро критични бележки. Първата е насочена към редколегията на сп. „Пламяк“ и критикува графичното оформление на изданието: „Излязла е от печат кн. 1 на сп. „Пламяк“. Външен вид прекрасен; съдържание богато; почти цялата книжка е набрана с петит. Списанието щяло да изпрати като подарък на читателите си, вместо традиционната папка, по една лупа“. Втората отново насочва към конкретна фигура от българския литературен живот, а съдържанието ѝ е жлъчно: „Чел съм някъде, че героите в произведенията приличали малко или много на автора им. Тази мисъл ми дохожда неволно наум, когато си спомня за един наш баснописец“ (Далчев 1957д; Далчев 1957е).

Цитираното по-горе мнение на Недков за художествените качества на голяма част от стихотворните хумористични и сатирични текстове на Далчев едва ли може да бъде оспорено. Но също така последващото пренебрегване на споменатите текстове може да бъде обяснено и с политически причини, доколкото тези публикации се отнасят към институционални форми/издания и фигури. Посредством тях обаче виждаме опита на самия Далчев чрез жанровете на сатирата и епиграмата, чрез употребите на хумора и сарказма в „бележките“ си да се включва отново в литературния живот и евентуално да провокира критически дебати. Струва ми се обаче, че той твърде бързо се отказва от това свое намерение, защото голяма част от следващите му прояви свидетелстват за неговия стремеж към отстраненост от дразгите на настоящето и от директните конфронтации. Разбира се, могат да се посочат и някои отклонения, едно от които е текстът „Отговор“, написан обаче под формата на самозащита от непремерена реплика на Божидар Божилов.<sup>7</sup> По-късното отношение на Далчев към публикациите от „Стършел“ говори за отстраняване на „злободневността“, за стремеж към възпиране на прочитите, търсеци прототипната съотнесеност с лица и ситуации. Вижда се, че това е и стратегията на редакторите на неговите издания. От друга страна, подбраните от съставителя лирически текстове в том 1 от 1984 г., макар и в различен дискурс, потвърждават и дооформят образа на поета, който Атанас Далчев (само)изгражда в други свои произведения, най-вече фрагменти – на самокритична фигура, която бяга от светската слава.

<sup>7</sup> Спорът между двамата е по повод на тезата на Далчев за литературния характер на заминаването на Яворов в Македония (вж. Далчев 1984б: 281 – 283).

### От „Стършел“ към „Фрагменти“ и „Стихотворения“. Образът на поета ироник

Във в. „Стършел“ са публикувани общо 18 фрагмента (и 12 поетически текста), от тях 14 са включени в книгата „Фрагменти“ от 1967 г. През 1960 г. във в. „Стършел“ се появява и известното стихотворение „Дъждобранът“<sup>8</sup>, което впоследствие излиза в „Стихотворения“ (1965) и е включено в цикъла „И сърцето най-сетне умира“. Какво означава за прочита на тези произведения промяната на контекста, в който са поставени?

Смешното е ефектът, който публикациите във в. „Стършел“ търсят, но то се реализира през различни жанрови форми и похвати, разгръщащи се динамично по линията на иронично-пародийното, саркастично-сатиричното и сардоничното. Характерът на хумора в „бележките“ на Далчев, публикувани във вестника, също е вариативен. Срещат се по-безобидни насмешливи фрагменти от рода на: „Педагогията изглежда е като диетата: предписва се, но не се изпълнява“ или „Макар и да обичам музиката, аз изглежда съм лишен от всякаква музикална памет. Не мога да си спомня и една най-обикновена мелодия. Вечер, когато взимам на ръце най-малката си дъщеря – тя няма две години – карам я да ми започне песента, с която я приспивам“ (Далчев 1957в; Далчев 1957г). Появяват се обаче и по-саркастични „бележки“, като: „Той бяга от успеха не заради него, а заради ония, които го имат: срамува се да прилича на тях“ (Далчев 1960б). Не може да се каже обаче, че препубликуването на тези текстове в книгата „Фрагменти“ ги лишава от тяхната насмешливост, а по-скоро означава освобождаване от конкретиката на случая, от пряката оценъчност и назидателност, придава им характер на сентенции, което предполага и постигане на по-висока степен на универсализация на посланието, без това да означава желание за налагане на истинност или търсене на еднотипна и еднопосочна читателската реакция. Последният фрагмент при последната поява на Далчев в „Стършел“ е и един от малкото, фокусирани върху употребата на хумора. „Бележката“ гласи: „Хуморът е веселата смърт на поета“ (Далчев 1960в). След това авторът спира да публикува в изданието. През 1968 г. в рецензия за книгата „Фрагменти“ Исак Паси репликира този фрагмент, като казва: „Бих го казал по-иначе: хуморът на поета е веселото раждане на мислителя. Още Хораций е знаел, че светът е трагедия за онези, които чувстват, и комедия за онези, които мислят“ (Паси 1968). Считаю обаче, че два-

---

<sup>8</sup> Текстът излиза под заглавието „Моят дъждобран“ (Далчев 1960а).

мата автори влагат различно разбиране в понятието „хумор“. Ако в този случай за Паси хуморът по-скоро е проява на фигурата на ироника, на онзи, който печели своето надмощие чрез интелектуалната игра (неслучайно Паси прави съпоставка между фрагментите на Далчев и сентенциите на Оскар Уайлд – пак там), то за Далчев хуморът се открива във възможността за лесното разпознаване на комичното – в разчитането на неговия резултат. Още през 1943 г. авторът публикува една бележка, която може да обясни отгласкването от хумористичната литература през нежеланието да търси смеха като семпъл ефект: „Резултатът интересува хората повече от причината. Навярно затова мнозина не правят разлика между смешен и остроумен“ (Далчев 1984б: 11). Струва ми се, че тъкмо от тази афишираност, бих казала още – от тази „овъншеност“ на смешното като цел на текста, която е в състояние да елементаризира посланието, се опитва да избяга авторът, когато изключва своите хумористични и сатирични творби от избраните си произведения, но и когато без следи интегрира сред другите свои „бележки“ онези, които се появяват във в. „Стършел“ и имат хумористично-сатиричен характер. Губят ли обаче текстовете тона си при новата контекстуализация и какви особености им придава тя?

Рецензентите на книгата, публикувана през 1967 г., отбелязват, че първоначалното предложение на автора за заглавие е непретенциозното „Бележки“, но от издателството предлагат промяна на „Фрагменти“ (вж. Славов 1968: 238) – име, което неминуемо активизира дебата за жанра на текстовете. Критиците дават различни дефиниции, които обаче в повечето случаи дистанцират книгата от полето на хумористично-сатиричното. Според Венко Христов „най-точно[то] жанрово определение е „есета“, макар че той си обяснява отказа от това назоваване с критиката на Далчев към националните преображения на есето (Христов 1968: 75). Иван Славов разпознава в много от текстовете „неосъществени стихотворения“, открива тенденция към афоризма, както и повлияване от френската моралистична литература (Славов 1968: 237, 238). В определена степен откриването на „строг“/нехумористичен морализъм в някои от фрагментите се превръща в основа на важната за реабилитирането на фигурата на Далчев, макар и предвидима в доводите си, „закъсняла рецензия“ на Пантелей Зарев (сам две десетилетия по-рано маргинализирал автора в контекста на новите тогава политически условия – Зарев 1945: 3; Зарев 1969). Този аспект вероятно е и поводът за пускането на рецензия в списание „Деца, изкуство, книги“, въпреки че в нея не се коментира възрастта на читателската аудитория, а най-вече съответствието на жанра

от заглавието с характеристиките на съвременността (Теодоров 1968: 31). Тъкмо фрагментът обаче, за разлика от другите споменати жанрови наименования, отключва книгата към един определен концептуален код, който има пряко отношение към хумористичния дискурс, но бяга от търсената понякога при него външна ефектност – това е кодът на иронията.

Този код за прочит на книгата може да се използва, доколкото фрагментът предполага разпада на епическата форма с имплицираната в нея идея за пълнота, обзорност, постигнатост и крайност; предполага онзи романтически отказ от търсенето на завършеност и стремища към динамично и творческо превращение на формата (вж. Colebrook 2004: 48; 64 – 66). А иронията от своя страна с разминаването, което създава между изреченото и търсеното значение, изхожда от представата за нетъждественост на битието, за изкуството не като репрезентиращо обективния свят (каквото социалистическите критици казват, че трябва да бъде „реалистичното“ произведение), а като фигуративна игра с непрестанно убягващия смисъл. Затова и иронията може да се мисли не толкова и не само като основен езиков похват на „фрагментите“ (макар като такъв той да се открива при някои от тях<sup>9</sup>), а най-вече като функция на подсказаната в текстовете идея за невъзможната постижимост на самотъждествения във времето образ на света, за творчеството като рефлексивната игра с разминаването със себе си, за аза като винаги непълен, фрагментарен (в коментара си за ироника в текстовете на Платон Клер Колбрук казва, че Сократ „живее и действа не като личност или субект със същност и идентичност, проявени през речта, а като герой в непрестанно сътворяване и формиране“ – Colebrook 2004: 33; превод мой – Н. С.).

В сатиричните произведения нерядко се използва иронията като похват, но при това последната бива модифицирана – тя, както често се цитира Нортръп Фрай, става „войнстваща“ (цит. по Фаулър 1993: 209). Сатиричните творби представят света и човека в тяхното несъ-

---

<sup>9</sup> Този похват може да се наблюдава в различни „бележки“, включително тези, публикувани във в. „Стършел“, но ето като пример още две, които се появяват в нехумористично издание като „Литературен фронт“ още през 1945 г.: „Много от възгледите и твърденията ни не биха били тъй категорични и крайни, ако нямаше хора, които да мислят по-инак от нас“ (Далчев 1984б: 22); „За забелязване е, че най-книжно е творчеството тъкмо на ония писатели, които са чели най-малко“ (Далчев 1984б: 33), или публикуваната в същия вестник „бележка“ от 1966 г.: „Х. беше необикновено възприемчив към всичко ново в изкуството. Подобна възприемчивост се наблюдава у някои индивиди към болестите. Каквато инфлуенца или хрема се появи някъде, те първи ще я хванат“ (Далчев 1984б: 77) и др.

вършенство, често служейки си със средствата на хиперболата и фантастиката. Но най-съществената разлика между сатирата и иронията, която Клер Колбрук извежда, е отношението към контекста. Докато при сатирата има застопоряване в определен контекст и оглеждане на човека откъм неговото присъствие в актуалността на настоящето, откъм неговите „нужди и интереси“, иронията – и то най-вече в нейната романтическа интерпретация – разглежда променливостта на контекстите и предпоставя тяхната възможна съпоставимост, а субективността се осмисля като „творческа и изграждаща сила, която надмогва всяко определение, стил или контекст“ (Colebrook 2004: 117 – 118; превод мой – Н. С.). В този смисъл отказът от определени творби, изличаването на контекста на в. „Стършел“ от книгата „Фрагменти“ превръща сатирата и иронията от стилистични похвати и фигури на езика, срещащи се в отделни текстове и преpraщащи към отделни ситуации или лица, в проявления на онази ирония, която се разбира като интегрален принцип за книгата. За това заслуга има и липсата на пунктуални библиографски бележки в изданието от 1967 г.<sup>10</sup>. От друга страна, в голяма степен запазената хронология на кратките текстове има отношение към изграждането на субекта в книгата и динамиката на неговите промени. Венко Христов говори за евентуалното тематично преподраждане на „фрагментите“, което обаче би довело да изличаването на специфичното автопортретуване в изданието: „Ще се получи същият сборник на същите мисли, но това вече няма да бъде Атанас Далчев, постоянно развиващата се личност“ (Христов 1968: 75). Тъкмо така представена, фигурата на субекта е освободена от тежестта да ѝ бъде вмениявана позицията на инстанция, която изговаря еднократно единствената и непроменлива истина, но в същото време се превръща в основен фактор за разгръщането на ироничния дискурс, отхвърлящ всяка форма на контрол и власт върху значенията. Като такъв силуетът на ироника е разпознаваем на много нива на книгата, включително на лексикално, което отбелязва Иван Славов в рецензията си:

---

<sup>10</sup> В края на книгата стои само следното библиографско уточнение: „Бележките са подредени почти хронологично, както са писани, с изключение на десетина-петнайсет, те всички са публикувани в нашия периодичен печат: сп. „Изкуство и критика“, 1939 и 1943; сп. „Септември“, 1956 и 1960; сп. „Пламяк“, 1957; в. „Стършел“, 1958, и „Литературен фронт“, 1945, 1946, 1965, 1966 и 1967“ (Далчев 1967: 95). Всъщност в бележката има неточност, тъй като текстовете, публикувани първо във в. „Стършел“, са от 1956, 1957 и 1960 г.

Обърнете внимание на една стилистична особеност във „Фрагменти“-те: авторът прибегва често до смекчаващи изрази, до уговорки. „Струва ми се“, „види се“, „може да се каже“, „има, изглежда, някакъв антагонизъм“ – от неувереност или деликатност? Всеки фрагмент е премислен многократно, за да носи в себе си една колеблива мисъл. Деликатността на Далчев е общопризната. Тогава? Тъкмо тия вметнати думички придават ироничната нотка, опипват рефлекса на читателя – те могат да го заблудят, че е прав, а без да разбере това – и смешен.

(Славов 1968: 239)

Някои от дребните редакции, които могат да се проследят между публикациите на отделни фрагменти, също говорят за разколебаване. Това може да бъде видяно в промяната на вече цитирания по-горе фрагмент: „Той бяга от успеха не заради него, а заради ония, които го имат: срамува се да прилича на тях“ (Далчев 1960б). В книгата от 1967 г. и в последващите издания този кратък текст добива персонален характер чрез смяната на лицето: „Аз бягам от успеха не заради него, а заради ония, които го имат: срамувам се да приличам на тях“ (Далчев 1967: 58; Далчев 1984б: 63). Привидно изглежда, че се подчертава контекстуалната обвързаност на творбата, но в действителност така се моделира образът на аза като ироник, който бяга от обобщителната назидателност, която третоличната форма в случая може да подсказе.

Ироничният и автоироничният контекст на книгата обаче се оказват недоразбрани от някои от силно идеологизираните критици на времето. Това е видимо в рецензията на Атанас Свиленов „Добро начало“. Отзивът утвърждава книгата на Далчев редом с друга сходна в жанра си книга – „Мисъл и думи“ на Илия Волен, но в края подсказва тревогата на критика от налагането на все пак идеологически проблематични изводи сред аудиторията. Затова Свиленов премерено заявява своята „търпеливост“ към субективните оценки в двете издания, като намира за необходимо все пак да уговори, че не е задължително читателят да подхожда към изказаните съждения като към „абсолютна и непоклатима истина“ (Свиленов 1968)<sup>11</sup> – нещо, което, както беше изведено, самата книга на Далчев предварително е предпоставила. Така чрез себенасмешката или усъмняването в себе си субектът във „Фрагменти“ се надсмива и над невинаги дозрелите за иронията читатели, чийто страх привидно засяга конкретни измерения на утвържда-

---

<sup>11</sup> За такова усъмняване подсказва в иначе ласкавата си рецензия във в. „Отечествен фронт“ и Иван Спасов. Критикът още говори за липсата на равнодушие у читателя на Далчевата книга (Спасов 1968).

ваното от тях статукво, но в действителност се отнася до разколебането на принципите, чрез които догмата – налагана като единствена истина – функционира и които иронията проблематизира.

От друга страна обаче, насмешката на Далчев има и други читатели и остроумни интерпретатори. Нейното литературно функциониране може да се види в „дружеските шаржове“ на Иван Николов и рисунките на Андрей Германов, които улавят и пародират някои иронични стихове на автора, осъществявайки тъкмо така едно от назначенията на вложената в произведенията ирония (по-късно публикувани в книгата „Парнас около нас“). Шаржът, посветен на Далчев, се казва „Фрагмент“ и е публикуван през юбилейната 1974 г.:

Нов фрагмент:

Нямам нужда от къща,  
оставете ми само балкон.

(Николов, Германов 1974: 3)

В края ще се спра за кратко и на споменатия, но малко по-различен случай със стихотворението „Дъждобранът“. Произведението носи финия наивизъм на късната Далчева поезия, но хумористичният характер на творбата значително се усложнява чрез групирането ѝ с текстове под общото заглавие „И сърцето най-сетне умира“. В цикъла чрез едноименния текст се извежда тезата за настъпващия с годините постъпателен крах на романтическо-идеалистичната представа за вечната любов:

На годините бързеят всичко отнася.  
И сърцето най-сетне умира.

[...]

Срещнеш ли тази, която си любил,  
не намираш какво да ѝ кажеш.

(„И сърцето най-сетне умира“, Далчев 1984а: 107)

Както и в ранната, така и в по-късната лирика на поета се вижда, че тъждествеността на света и на аза не могат да бъдат удържани във времето. Затова в контекста на поетическата книга и съответния цикъл лирическият субект в „Дъждобран“ се явява ироник, който привидно наивно полага грижа за краткотрайното удържане на битието:

слънце и зеленина да има,  
паркът да е в блясъци залян,  
трябва тук на стража да стоиме  
аз и моят смешен дъждобран.

(Далчев 1984а: 105),

Но това е мимолетен и видимо безсмислен жест, реализиращ се миг преди да съзрем, че битието неминуемо ще „изтече“ като време и дъжд (за „изтичащото битие“ в поезията на Далчев вж. Добрев 2000).

\*

В съзнателната работа на Атанас Далчев по композирането на книгите му, по редактирането и отхвърлянето на определени текстове може да се открие разнообразие от мотиви. Но отхвърлянето на някои от хумористично-сатиричните му творби, езиковото модифициране, дискурсивно и тематично прегрупиране на други свидетелства, от една страна, за отбягването на злободневните контексти, от друга, за дистанцирането спрямо самата сатира като жанр и като похват, който много бързо след 1956 г. е разпознат като опасен и бива властово узурпиран (за това има редица свидетелства, включително около случая с книгата „Люти чушки“ на Радой Ралин). От трета страна обаче, това е литературна стратегия, имплицираща чрез тягата към иронията отказа от единичната интерпретация и възможността за трансформативни и вариативни прочити на текста във време на идеологически контрол. Но към днешна дата припомнянето на контекста, който публикациите в периодичните издания разкриват, и проследяването на промените позволяват да се разпознаят някои от деликатните интелектуални жестове и концептуални художествени проекти за бягство от догмата, които авторите на българската литература са реализирали в сложните времена на социалистическа България.

Статията е подготвена по проекта „Острови на неблажените. История на неконвенционалната българска литература от 1944 до 1989 г. в нейния социокултурен контекст“, № КП-06-Н60/1 от 16.11.2021 г., финансиран от Фонд „Научни изследвания“ към Министерството на образованието и науката.



ЛИТЕРАТУРА

- Далчев 1956а:** Далчев, Ат. Бележки. [Dalchev, At. Belezhki.] // *Стършел*, № 568, 28 декември 1956 г., 2.
- Далчев 1956б:** Далчев, Ат. Не знае нищо, ала много често. [Dalchev, At. Ne znae nishto, ala mnogo chesto.] // *Стършел*, № 568, 28 декември 1956 г., 2.
- Далчев 1957а:** Далчев, Ат. Проекти за опровержение. [Dalchev, At. Proekti za oproverzhenie.] // *Стършел*, № 570, 11 януари 1957 г., 2.
- Далчев 1957б:** Далчев, Ат. Епиграмата е гатанка... [Dalchev, At. Epigramata e gatanka...] // *Стършел*, № 570, 11 януари 1957 г., 2.
- Далчев 1957в:** Далчев, Ат. Педагогията изглежда... [Dalchev, At. Pedagogiyata izglezhda...] // *Стършел*, № 570, 11 януари 1957 г., 2.
- Далчев 1957г:** Далчев, Ат. Макар и да обичам музиката... [Dalchev, At. Makar i da obicham muzikata...] // *Стършел*, № 570, 11 януари 1957 г., 2.
- Далчев 1957д:** Далчев, Ат. Излязла е от печат... [Dalchev, At. Izlyazla e ot pechat...] // *Стършел*, № 570, 11 януари 1957 г., 2.
- Далчев 1957е:** Далчев, Ат. Чел съм някъде, че... [Dalchev, At. Chel sam nyakade, che...] // *Стършел*, № 570, 11 януари 1957 г., 2.
- Далчев 1960а:** Далчев, Ат. Моят дъждобран. [Dalchev, At. Moyat dazhdobran.] // *Стършел*, № 749, 17 юни 1960 г., 2.
- Далчев 1960б:** Далчев, Ат. Аз бягам от... [Dalchev, At. Az byagam ot...] // *Стършел*, № 777, 30 декември 1960 г., 2.
- Далчев 1960в:** Далчев, Ат. Хуморът е... [Dalchev, At. Humorat e...] // *Стършел*, № 777, 30 декември 1960 г., 2.
- Далчев 1972:** Далчев, Ат. *Балкон*. [Dalchev, At. Balkon.] Съст.: Радой Ралин. София: Български писател, 1972.
- Далчев 1984а:** Далчев, Ат. *Съчинения в два тома. Поезия* [Dalchev, At. Sachineniya v dva toma. Poeziya.] Ред.: Здравко Недков. София: Български писател, 1984.
- Далчев 1984б:** Далчев, Ат. *Съчинения в два тома. Проза*. [Dalchev, At. Sachineniya v dva toma. Proza.] Ред.: Христо Далчев. София: Български писател, 1984.
- Далчев 2020:** Далчев, Ат. *Атанас. Събрано*. [Dalchev, Atanas. Sabrano.] София: Милениум, 2020.
- Добрев 2000:** Добрев, Д. Изтичащото битие. [Dobrev, D. Iztichashtoto bitie.] // *LiterNet*, № 6 (7), 30 юни 2000 г.: < <https://litenet.bg/publish2/ddobrev/dalchev.htm> > (15.01.2023).

- Зарев 1945:** Зарев, П. Субективизъм и реализъм в поезията. [Zarev, P. Subektivizam i realizam v poeziyata.] // *Литературен фронт*, № 30, 24 май 1945 г., с. 3 – 5.
- Зарев 1969:** Зарев, П. Закъсняла рецензия. [Zarev, P. Zakasnyala retsenziya.] // *Литературен фронт*, № 9, 27 февруари 1969 г., 9, 2.
- Николов, Германов 1974:** Николов, И. Германов. А. Дружески шаржове. [Nikolov, I., Germanov, A. Druzheski sharzhove.] // *Литературен фронт*, № 41, 10 октомври 1974 г., с. 3.
- Паси 1968:** Паси, И. Фрагменти за „Фрагменти“. [Pasi, I. Fragmenti za „Fragmenti“.] // *Литературен фронт*, № 11, 7 март 1968 г., 2.
- Радевски 1956а:** Радевски, Хр. Вдъхновен поет. [Radevski, Hr. Vdahnoven poet.] // *Литературен фронт*, № 39, 27 септември 1956 г., 1.
- Радевски 1956б:** Радевски, Хр. За безспорното и спорното. [Radevski, Hr. Za bezspornoto i spornoto.] // *Литературен фронт*, № 43, 25 октомври 1956 г., 2.
- Радевски 1956в:** Радевски, Хр. Българските писатели за събитията. [Radevski, Hr. Balgarskite pisатели za sabitiyata.] // *Литературен фронт*, № 46, 15 ноември 1956 г., 1.
- Свиленов 1968:** Свиленов, А. Добро начало. [Svilenov, A. Dobro nachalo.] // *Литературен фронт*, № 6, 1 февруари 1968 г., 2.
- Славов 1968:** Славов, Ив. Мъдростта на поета. [Slavov, Iv. Madrostta na poeta.] // *Септември*, № 6, 1968, 237 – 241.
- Спасов 1968:** Спасов, Ив. Проникновението на поета. [Spasov, Iv. Proniknovenieto na poeta.] // *Отечествен фронт*, № 7274, 4 февруари 1968 г., с. 4.
- Теодоров 1968:** Теодоров, Евг. „Фрагменти“ от Атанас Далчев. [Teodorov, Evg. „Fragmenti“ ot Atanas Dalchev.] // *Деца, изкуство, книги*, № 1, 1968, 31 – 32.
- Фаулър 1993:** Фаулър, Р. *Речник на литературните термини*. [Fowler, R. Rechnik na literaturnite termini.] София: Наука и изкуство, 1993.
- Христов 1968:** Христов, В. Диалектиката на автопортрета (Ат. Далчев, „Фрагменти“). [Dialektikata na avtoportreta (At. Dalchev, „Fragmenti“).] // *Пламък*, № 18, 1968, 75–76.
- Colebrook 2004:** Colebrook, Cl. *Irony*. London: Routledge, 2004.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Публикации на А. Далчев в периода 1956 – 1960 г.

Година	В. „Сършел“	В. „Литературен фронт“	Сп. „Септември“	Сп. „Пламяк“
1956	<p><b>№ 568</b>                      Фрагменти 184, 188 – 191, 193, 194, 198, 213<sup>12</sup>                      * Епиграмата: „Не знае нищо, ала много често...“<sup>13</sup>                      * Фрагмент „Двадесет души редактори...“</p>	<p><b>№ 7</b>                      „Надпис“                      „И сърцето най-сетне умира“</p>	<p><b>№ 10</b>                      Фрагменти 131 – 137</p>	<p><b>№ 1</b>                      Фрагменти 216 – 225</p>
1957	<p><b>№ 570</b>                      „Плодовит писател“                      „Епитафия“                      „Извинение“                      „Безквартирният поет“                      Фрагмент 205                      * Епиграма: „Проекти за опровержение“                      * Фрагменти: „Епиграмата е...“; „Излязла е от печат...“;                      „Чел съм някъде...“  <b>№ 573</b>                      „Лудата“                      „Гаргите“</p>	<p><b>№ 7</b>                      „Пегас и магаре“                      „Поет и балерина“ „Недо-разумение“</p>		
1958				
1959				
1960	<p><b>№ 749</b>                      „Моят дъждобран“  <b>№ 725</b>                      „Юбилярки“  <b>№ 726</b>                      „Бъдете смирени...“  <b>№ 764</b>                      „Към редактора сатирик“  <b>№ 777</b>                      Фрагменти 197, 204, 211, 255</p>		<p><b>№ 10</b>                      Фрагменти 138 – 183</p>	

<sup>12</sup> Номерата на фрагментите са по Далчев 1984б.

<sup>13</sup> Със звезда са указани непубликуваните в том 1 и 2 от 1984 г. произведения (Далчев 1984а; Далчев 1984б).

## ОТРОВИ, ОТРОВИТЕЛИ И ЖЕРТВИ В РОМАНА „ИВАН КОНДАРЕВ“ НА ЕМИЛИЯН СТАНЕВ

*Татяна Ичевска*  
*Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“*

### POISONS, POISONERS AND VICTIMS IN THE NOVEL “IVAN KONDAREV” BY EMILIYAN STANEV

*Tatyana Ichevska*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

The focus of this text is on the ways in which poison and the related motif of (self-)poisoning function in the novel. They are, above all, metaphors through which the sick Bulgarian world in the 1920s is conceptualized and, consequently, sickness emerges as a modus of existence of the individual born from it and/or forced to inhabit it.

**Key words:** Emilian Stanev, 1920s, poison, poisoning, ideology, politics, distorted thinking, shifting the measure

Сред най-високо честотно употребимите думи в романа „Иван Кондарев“ са „отрова“, „отровен“ и глаголят „отровя“, с различните им форми и/или производни. Това провокира любопитството ни да проверим кога и защо повествователят прибегва до тях и съответно в какви контексти ги вписва. С изключение на два случая, в които те са използвани с прякото си значение на отнемане на живот чрез дадена субстанция (първият е, когато Дуса, осъзнавайки, че Кондарев не я обича така, както тя би искала, го заплашва, че ще се отрови (II, 165), а вторият, когато Христатиев предлага вечеря на арестувания Кондарев, успокоявайки го, че в нея няма отрова – II, 545), не е трудно да се види, че в романа отровата и свързаният с нея мотив за (само)отравянето функционират като метафори, посредством които се осмисля боледуващият български свят през 20-те г. на XX век и съот-

ветно боледуването като модус на съществуване на индивида, роден от него и/ли принуден да го обитава.

Още в началото се налага да направим уговорката, че встрани от вниманието на настоящия текст остава както проблемът за начините, по които мотивът за отравянето функционира в останалите творби на Ем. Станев, така и въпросът за възможните диалогични пресичания на романа „Иван Кондарев“ с други произведения от българската литература, които също боравят с преките и/или метафоричните значения на лексемата „отрова“.<sup>1</sup>

Като изходна точка на наблюденията си приемаме тезата на Парацелз, че „отровата е във всичко и няма нещо без отрова“, но когато човекът има необходимата мяра, „той не приема отрова“ (Парацелз 2021: 90, 108). Казано с други думи, свръхмерността е това, което разболява както света, така и героите в романа.

В своите дневникови записки Ем. Станев отбелязва, че за да се спаси от отровите, които поглъща, воден най-често от желанието си за познание, човек трябва да намери подходящото „противоядие“ (Станев 1983: 34). В случая авторът съзнателно прибягва до русизма „противоядие“, припомняйки старобългарската дума за отрова – „ѣдъ“. Но „яд“ означава също и душевно притеснение, злоба, гняв, злъч, язвителност, раздражение.<sup>2</sup> Именно тези значения на думата са се запазили в съвременния български език. И макар днес „отрова“ и „яд“ да не са синоними, на практика и двете са свързани с представата за разяждането, т.е. за онзи процес, при който човекът бива яден отвътре, разкъсван от болка. В романа „Иван Кондарев“ всички изброени по-горе смисли на думата „отрова“ непрекъснато се предполагат и взаимодопълват, нещо повече, те ни карат да си припомним и целия корпус от текстове (фолклорни и литературни), в които отровата е не само вещество, което се поглъща през устата, но и невещественото, вливащо се в сърцето и в ума чрез словото. В този ред на мисли трябва да добавим и още нещо – дори когато прилагателното „отровен“ не присъства пряко в текста на романа, неговият смислов потенциал се реализира посредством синонимите му – „зловонен“, „вреден“, „злобен“. Не би било излишно да припомним и факта, че дълго време в медицинските трудове под „отрова“ се разбират две неща – в тесния смисъл на думата отрова е равна на токсин, на опасно за организма вещество, а в широкия отрова е вся-

<sup>1</sup> Възможни ракурси към осмислянето на мотива за (само)отравянето в българската литература са засегнати в: Ичевска 2019: 483 – 495.

<sup>2</sup> Вж. Cyrillometodiana.

ко вредоносно начало (последното ни обяснява и раждането на т.нар. медицински метафори – например „чумната отрова“, за която говори Амброаз Паре).<sup>3</sup>

Романът настойчиво гради представата за болен, отровен свят, който трови своите рожби. Отравянето е видно, на първо място, в един подчертано физиологичен план, като следствие от липсата на каквато и да е хигиена и хигиенни навици. Градът е белязан от мръсотията, зловонието, епидемиите, които на свой ред водят до дефектирането на телата.<sup>4</sup> От повечето къщи в бедняшката махала се носи натрапчивата миризма на „непрано и на лук“, а през лятото вонята от изхвърлените по улицата и в реката боклуци прави още по-нетърпима жегата и задухата (вж. например „Мътен порой влачеше към мегдана изхвърлената от къщите смет, вонята проникваше през отворения прозорец, къщата миришеше на кисело като старец“)<sup>5</sup>. Израснал в дъхаща на старост и гнилост къща, Кондарев отрано развива особена чувствителност към неприятната миризма, която идва от хората, улиците или от къщите (родният му дом е вмирисан на „кисела влага“ (II, 488); „Уличката тънеше в... тежък мирис на кална земя“; едва след дъжд градът е измит и със свежа миризма). По време на Първата световна война още повече се обостря обонянието му – на фронта Кондарев се чувства като в „долината на вонята“, ужасна воня ежечасно „трови“ въздуха, отвсякъде се носи смрад (I, 307, 308, 313). Чувствителен към мръсотията е и д-р Янакиев. В ежедневната си практика той се сблъсква с физическата нечистота – преглежда хиляди „нечисти тела“, оперира абсцеси, получени от немарливост и/ли от ходенето по „фелдшери и баби“. Мръсотия, старост и болест бележат и живота на Христатиев, макар той да разполага с достатъчно средства, за да поддържа добър стандарт. Въпреки че за дома на Христатиев се грижи слугиня, в него няма „никакъв ред“, входникът е тесен и замърсен, от стаята на старата му парализирана майка се носи тежка миризма, стените на стаите са мръсни, къщата е непроветрявана от години и пълна с мишки. За разлика от Кондарев, който се разкъсва от притеснение и злоба поради условията, в които е принудено да живее семейството му, Христатиев, шумно афиширащ високите си естетически критерии, по странен начин е примирен с вонята и мръсотията, които го заобикалят.

---

<sup>3</sup> По-подробно за употребите на думата „отрова“ в медицинската литература вж. Бергер (без год.).

<sup>4</sup> Проблемът за мръсотията в градчето е обговорен и от Димитрова 2004: ел. публ.

<sup>5</sup> Всички цитати от романа са по: Станев 1967, т. 1 – 2.

В романа обаче нечистоплътността е показана не само като физическа, а и като морална характеристика на живота.

Като отровни са прочетени еснафският манталитет, простацината, липсата на възпитание и обноски. В „Дневника“ си Кондарев много точно назовава нещата, които отравят „на зелено“ неговата „цветна младост“ (бедността, мизерията, просташката среда, грубиянството, еснафското отрицание, с което баща му отхвърля всяко негово желание да учи, вечните побоища и скандали, пиянските истории из „Калето“ – I, с. 302). Анализирайки живота си, след като убива кмета на Равни кът, Кондарев отново стига до вече познатата му диагноза – „Отровен е, отровен още от първата цветна младост. Отровиха го от юношеските години, отвратиха го от живота и го накараха да търси спасение в книгите“ (II, с. 343). По сходен начин е представено и съществуването на Кольо Рачиков – той не може да се примири, че съдбата го е осъдила да живее в „сива среда“, сред „плитки душици“, в „глупав град“, сред „затъпяващата атмосфера вкъщи“, изпълнена с постоянни скандали с баща му и безпаричие. Животът отрано показва и на Христатиев опаката си страна – парализата и умственото разстройство на майка му, „практичната“ и „мрачна“ философия на баща му, войната фатално деформират „душевното му развитие“.

Коментирайки нравите и действията на хората в градчето (респ. в цялата страна), Манол Джупунов прави обобщението, че сякаш „червей е влязъл в живота и го дълбае извътре“ (II, 515). И макар този червей да не убива, той разболява, разяжда човека. Едно от проявленията на това разболяване е силното усещане за самота – самотници сред свои в романа са Кондарев („Дневникът“ свидетелства за „пълната“ му самотност у дома), Кольо Рачиков (в душата му „засяда“ „чувството за самотност“), Александър Христатиев (от дете живее „твърде самотно и отчуждено“), Анастаси Сиров (почти непрекъснато е измъчван от самотността и отчуждеността си от всички), Корфонов (до самия си край не успява да се впише нито сред военните кръгове, нито сред комунистите). Като контекстови синоними в творбата функционират думите „самотен“ и „отровен“, това обяснява и многократното повтаряне на мотива за отровената младост.

Осъзнавайки „болестта“ си, герои като Кондарев, Рачиков, Христатиев, Сиров настойчиво започват да търсят противоотрова, в каквато за тях се превръщат книгите, и особено идеите на индивидуализма, възторжено проповядвани от общия им учител Георгиев. И точно тук отново стигаме до казаното от Парацелз – необходимостта от спазването на мярата. Върху намереното лекарство героите се нахвърлят ла-

комо, поглъщайки го докрай (Христакиев неслучайно назовава четенето си на книги „безразборно“)<sup>6</sup>. Ето защо за тях противоотровата се оказва всъщност отново отрова, за която трябва да се търси лек. Така например целият живот на Кондарев представлява движение от приемането на отрова към търсенето на противоотрова. От отровната си семейна среда той се спасява чрез книгите (просташката среда изисква „спасителен идеал“ – I, 304), чиято отрова осъзнава, заминавайки на фронта. Всичко, което е прочел до войната, е преценено като „отрова“, от която „още не се е пречистил“ (I, 47) – отречен е Метерлинк, декадентите, стихотворенията на Пенчо Славейков Кондарев характеризира като естетически бленувания, идеите и идеалите, с които израства (за вътрешното усъвършенстване, за вечната красота, за величието на духа, за справедливостта, за богатството на миналото, което трябва да се наследи, за доброто...), са преценени от него като „хождения по мукам“, „стари работи“, „глупава поезия“ (I, 46). На фронта героят осъзнава и несъстоятелността на Георгиевите бленувания за божествения град на красотата. На Кондарев му се струва, че природната красота, която се разкрива пред очите му, е „оскърбление“ за такива като него, изпратени да умрат, ето защо отъждествява тази красота с „джелат, който се е натруфил на ешафода“ (I, 304). Отровата на войната го разболява – той се изпълва със зли мисли, с бяс, със злоба, увълчва се, състарява се, отровена е мисълта му, показателно е и сравнението „като болен“, посредством което в „Дневника“ Кондарев преценява състоянието си (I, 309). Нихилизмът е поредната противоотрова – отрова, от която впоследствие се спасява чрез идеите на Ленин и комунизма. По сходен начин Кондарев използва и любовта – за него Христина е противоотровата за окаменялото му на фронта сърце, тази любов го кара да се чувства жизнерадостен, сърцето му се отключва за радостта. Но самата Христина е отровена от еснафщината на баща си – отказът ѝ да отиде да слуша сказки в читалището, „отравя“ настроението на Кондарев (I, 52), той е убеден, че именно заради семейната си обремененост

---

<sup>6</sup> Любопитно е, че книгите, които чете Рачиков, също са разделени на отровни и противоотровни. Към първите спадат книгите на „старите“ – от Омир до Вазов, които проповядват нравственост, вяра в Бога, разумното начало в живота. Противоотровата героят намира в книгите на Арцибашев, Хамсун, Уайлд, Пишишевски, Ницше и др., които не просто отхвърлят добродетелите и боговете, но показват „ирационалното начало на живота“ (I, 87 – 88). Сами по себе си обаче тези книги започват да го тровят, да го разболяват – за да не полудее от тях, Рачиков търси лек сред природата.

Цялата тази „библиотека“, без оглед на разликите между „старите“ и „младите“ автори, е отречена категорично от Кондарев.



любимата му харесва и Джупуновите еснафски „премъдрости“, а всичко това в крайна сметка „трови“ връзката им (I, 81). Кондарев се чувства „като болен“, когато осъзнава, че Костадин е предпочетен от Христина (II, 117). Противоотрова за отровата от раздялата с нея (спомените за първите му срещи с Христина горят сърцето му „със сладостна отрова“, мислите му са „отровени“ от лика ѝ – I, 72) героят открива у Дуса. Общуването с нея го променя, сърцето му отново започва да бие ускорено, „нещо се топи мъчително, сладко в сърцето му, стояло там отдавна като болест, от която оздравяваше“ (I, 120). Дуса също е отровена от средата си и става „отрова“ за Кондарев – неслучайно, когато слуша разказите за преживяното от нея в младостта, на Кондарев му се струва, че „пробива грамаден мехур, пълен с отрова“ (II, 125). Любовта на Дуса постепенно поваля волята му и изнасилва съвестта му, затова Кондарев се отказва от нея. От отровата на „нечистата“, „неморалната“, „ненормалната“ връзка с вдовицата (II, 164) героят ще потърси противоядието във „влюбването“ си в народа, в революцията, която би могла да бъде прочетена като лекарството, способно да възвиси неговия дух, но и като сетната отрова, която ще сложи край на душевните му терзания<sup>7</sup>.

Макар пътят на Христатиев на пръв поглед да е сходен, голямата разлика между него и Кондарев е в това, че Христатиев спира до откриването на нихилизма като противоотрова. Това е лекарството, което гарантира „душевното му спокойствие“ (I, 321), зарежда го с енергия, караща го с лекота да пренареди представите си за морал, съвест, за човека, за средствата, нужни за постигането на целта.

Според учителя Георгиев войната разболява всичките му ученици – свидетелство за отровеното им съзнание е това, че приемат насилията за справедливост, а убийството в името на прогреса – за морално деяние. От душите на учениците му е изсмукана „всяка човечност, мъзгата на младостта“ (I, 50). Наречието „изсмукана“, което учителят използва в разсъжденията си, асоциативно извиква образа на змията и представата за отравянето.

---

<sup>7</sup> В „Анкетата“ с Ем. Станев Ив. Сарандев включва и спомените на Надежда Станева, които допълнително хвърлят светлина върху конкретни образи, мотиви, сюжети на Ем.-Станевите творби. По повод на романа „Иван Кондарев“ Н. Станева споделя как съпругът ѝ е интерпретирал отношението на Кондарев към въстанието – за Кондарев революцията „е нищо друго освен несъзнателен стремеж към самоунищожение, слагане край на постоянното дирене на нови ценности“ – Сарандев 2018: 190.

През кода на отровата и отравянето героите мислят не само себе си, но и всички, които ги заобикалят. За Кондарев отровен от „стари мисли“ е Георгиев (I, 47). Погубен от анархистичната отрова е Сиров. Неколкократно Кондарев признава пред себе си, че се е тровил години с идеите на анархистите, които са „разсадник на див индивидуализъм“ (I, 109)<sup>8</sup>. Когато вижда търсещия в дома му убежище Анастаси, Кондарев осъзнава, че ако не се пречисти докрай от анархистичната отрова, ще се превърне в Сиров. Анализирайки анархистичните мисли, на които е бил подвластен дълго след войната, Кондарев стига до извода, че би бил като „отровна вода“, плисната върху народа (II, 483). Смъртоносна „отрова“ е Христатиев – при срещите си с него Кондарев долавя, че прокурорът е пълен със злоба, с омраза към всички, несподелящи собствените му убеждения, в частност – към комунистите, т.е. изпълнен е с „яд“, с отрова. По време на първите разпити Кондарев разпознава и отровата, от която е отровен Христатиев – нихилизма, защото от същата тази отрова е опитал и той по време на войната, едновременно с това се чувства горд, че е успял да се измъкне от „нихилистичния кладенец“, оставането в който би го направило съмишленик на прокурора (II, 135). При последната си среща с Христатиев Кондарев продължава да вижда у него всичко онова, от което сам е успял да се пречисти, което е „отминало като болест“. Еснафската отрова пък е осакатила умовете на Христина, Костадин, Манол, Дуса...

Самият Кондарев е преценен от Костадин Джупунов като отрова, която размътва умовете на жените (I, 79). В гледната точка на Янков Кондарев е „отровен от анархистичната отрова“ и затова опасен за партията (II, 249). За Христатиев Кондарев е „чума(в)“, смъртоносна за държавата „болест“, у него гори „злоба“, респ. яд (т.е. отрова) – I, 270. Именно защото осъзнават, че носещият в себе си отрова е крайно опасен за останалите, героите се опитват не да го изолират, а да го елиминират. До голяма степен логиката, по която се движат, е събрана в думите на Манол – „Ако не хапеш, ще те ухапят“ (II, 221).

Човешките болести в романа са допълнени и от политическите, които също уплътняват изградената в него представа за моралната нечистота. Като сееща отрова е характеризирана от героите водената от земеделското правителство политика – показателно е отъждествяването му със „змия усойница“ (I, 236 – 237). Така оформилата се в на-

---

<sup>8</sup> В гледната точка на Кондарев анархизмът изглежда опасен, защото анархистите отричат всичко – държавата, всякакви организации и партии, които ограничават човешката личност, но подобни идеи водят до безвластие.

чалото схема: червей – отрова – болест, се разгръща в семантичната верига: червей – змия усойница – отрова – чума – болест. Земеделското управление създава не ред, а ускорява започналото разложение в страната – води до беззакония, хаос, обири, убийства, безчинства. Не по-малко нечисти и отровни обаче са и действията на обединяващите се срещу него политически партии и организации, целящи да откъснат главата на „змията“, да я свалят от „снагата на България“. Доказателство за казаното е например начинът, по който се чувства Костадин Джупунов след преврата – той е „отровен“, „отровено“ е настроението му, „отровен“ е денят му, „отровена“ е жътвата (II, 205, 207, 208) – т.е. нарушена е оная цикличност, по която той е свикнал да живее от раждането си. Единствена и най-силна противоотрова срещу всички „зарази“, които го заобикалят, Костадин вижда в земята – тя ражда от обич, а светът се крепи на обичта.

Представата за политическата мръсотия и зловоние се подхранва и посредством прозвището на стария Христатиев – Велзевул. В романа не става ясно как героят се сдобива с него, но то самото е достатъчно говорещо. Буквално преведено, името Велзевул означава „господар на мухите“, респ. на всичко, по което ходят мухите – мръсотия, тор, изпражнения, т.е. господар на мръсното, пошлото, зловонното и злото.<sup>9</sup> Прозвището на героя се споменава от повествователя в момент, в който старият Христатиев застава в центъра на политическите интриги в града К. за създаване на обединена антидружбашка опозиция. Освен като прозвище, „велзевул“ се използва и като нарицателно име, посредством което професор Рогев откроява лукавостта и злосторството, които крие у себе си старият Христатиев. Според земеделския околийски началник Хатипов старият Христатиев е събирателен образ на алчната ни буржоазия, отдавна забравила християнските принципи. Макар Александър Христатиев да смята, че вероятно е наследил майчиното си безумие, то виждаме, че не по-малко отровно е и наследството, което получава през бащината си кръв. Още при запознанството си с Христатиев Костадин усеща мръсотията, скрита у него – гледайки го, Джупунов се чувства така, както когато човек види „хубав, но замърсен предмет“ (I, 33). Героят е подразнен от „неизгладимото впечатление за някаква нечистоплътност“ (I, 35), лъхаша от следователя, за която впоследствие Христатиев ще даде достатъчно доказателства. Тази мръсотия, затлачила душата на Христатиев, Кондарев пък ще назове „отрова“, от която човек трябва да се пази.

<sup>9</sup> Вж. по-подробно: Аверинцев 1990: 121; Аверинцев 1987: 229.

Не на последно място, градчето в романа е видно като място, в което се изливат различни идеологически отрови. Ключов в това отношение е образът на отровените извори (II, 538), за които говори Христатиев, от които изтича само „горчилка“. Макар да се срещат в тезата за болестта на народа, отровен не само от настоящите събития, но тровен от векове, Кондарев и Христатиев четат тази болест по коренно противоположен начин. За Христатиев тя е непоправима, неизличима, защото кръвта на народа е отровена сякаш от утробата, тя е „черна“, а определящ живота му е „нагонът към бунт, към отрицание и разрушение“ (не е излишно да си припомним и желанието му да „кастрира“ масата малоазиатски пришълци, чиято кръв допълнително замърсява кръвта на народа). За Кондарев водещо е убеждението, че щом народът е успявал да се очисти винаги, ще се „очисти и сега“. Идеята, която ръководи действията на Кондарев като водач на въстанието, е братството между хората. В този смисъл не буди изненада омразата на Христатиев, в мисленето на когото равенството не е естествено състояние, към комунизма – за него той е отрова, каквато е и Кондарев: те разяждат, рушат, опитват се да разградят установените парадигми и йерархии. Христатиевата утопия за авторитарна държава с тотална власт е единственото лекарство, способно да излекува напълно болния български народ. За Христатиев да бъде здрав народът, означава да бъде покорен, а покорството предполага да оглушее, да ослепее, да онемее, да бъде разяден живеецът му, т.е. в начина на мислене на героя по парадоксален начин се смесват и разбъркват понятията болно и здраво. Кондарев и Христатиев имат сходна цел – да очистят страната от всякакви отрови, като за всеки от тях другият е най-смъртоносна отрова. Кондарев иска да унищожи христатиевци, еснафщината, анархистичните идеи..., Христатиев – кондаревци, сировци, селяндурщината, простацината (т.е. онова, което сее земеделското правителство). Но ако тръгнем по логиката на медицинското правило за лекарствената несъвместимост, то ще се изправим пред една неизбежност: двете идеологии, респ. двете лекарства, които техните фармацевти се опитват да приложат заедно в един и същи момент, се трансформират в отрова. Противоборството Кондарев – Христатиев е израз на това, което Ем. Станев нарича заслепеност на човека, караща го да воюва срещу този, когото всъщност представлява (Станев 2003: 102).

Финалната среща между Христатиев и Кондарев припомня една от употребите на отровата от векове – като средство за разправа с неудобните политически опоненти. Тук е мястото да вметнем, че този

аспект се уплътнява и посредством многократното споменаване на Ленин в романа, една от версиите за смъртта на когото също е отравянето. Тази последна среща пред наредената с вино и храна трапеза представлява пародийно преобръщане на мотива за Тайната вечеря.<sup>10</sup> Преди смъртта си Кондарев е поканен на тайна вечеря от Христатиев, който горещо го убеждава, че не е поставил отрова в храната. В контекста на вече предрешената смърт на Кондарев думите на прокурора прозвучават повече от абсурдно – ако знаеш, че те очаква екзекуция, какъв е смисълът да се боиш от отрова. Не страх, а „гнус“ изпълва Кондарев – гнус от онази болест, от която той вече е оздравял, но която продължава да разяжда съзнанието на Христатиев. Неслучайно той признава на прокурора, че хора като него са „отровата“ (II, 546), от която се опитва да се опази. На тази тайна вечеря очевидно се срещат не съмишленици, а опоненти, в този смисъл вечерята е не път към приобщаване към обща идея, а демонстрация на идеологическо разминаване между двамата

В контекста на казаното дотук и ако, разбира се, отново си припомним тезата на Парацелз, с която започнахме, е ясно, че в романа отрова/отровно става всяко нещо, което причинява сериозно разстройство в тялото и/или в мислите на човека. По-страшни от видимите отрови са нематериалните, защото при тях е трудно да бъде определена или спазена добрата за здравето доза. С помощта на лексемата „отровен“ героите описват емоционалните си състояния и/или физическите си неразположения. Т. е. в романа „отрова“ е метафора, посредством която човек изразява усещането за себе си.

Тук задължително трябва да обърнем внимание на обстоятелството, че това, което бива характеризирано от героите като отрова, не означава задължително, че то само по себе си е лошо. Същото важи и за възможните противоотрови. На практика в романа често доброто, лековитото, хранителното за един става отровно за друг – за пример можем да дадем книгите: тези, които лекуват учителя Георгиев, „отровят“ ученика му Кондарев и обратно – лекарствата, които учениците му (Кондарев, Сиров, Христатиев) намират в определен момент от живота си – става дума за избраните от тях различни идеологии, са преценени от стария учител като токсични. Съответната отрова/противоотрова променя светогледа, начина на мислене, поведението. Това обяснява защо Кондарев възприема себе си като „чужденец“ сред „чужденци“, независимо че всички говорят на един и същ език.

---

<sup>10</sup> Подробно тази среща е коментирана в Ичевска 2021: 196 – 199.

Отровата действа само на тези, които са предразположени към отравяне, казано с други думи, важна е не само дозата, но и същността на човека – неговите качества, желания, амбиции, страсти. В този смисъл всеки, който търси познание и себепознание, е обречен да погълне от скритата в тях отрова. За някои от героите в романа отравянето е перманентно (Кондарев), а търсенето на противоядие е ключът за изграждането им като личности. Други дори не осъзнават, че са отровени от раждането си – отровената родителска кръв, която прелива у децата, отравя тяхното мислене. При трети наследената и придобитата отрова променят изцяло зрението им, взривяват в съзнанието им границите между нормално и ненормално, болно и здраво, допустимо и недопустимо (Христакиев). Деформираната или напълно липсващата ценностна система логично превръщат героите в отрова един за друг.

Омраза, озлобление изпълват както народа, така и управляващите – от тази „яд“ се ражда революцията<sup>11</sup>, но тя генерира и жестокостта, с която въстанието е потушено. И не на последно място, като отровна в романа е преценена и всяка страст, насочена към манипулиране и/или към налагането на пълен контрол над другите.

Говорейки за отрови и отравяния, романът „Иван Кондарев“ всъщност говори за изгубената през 20-те години на XX век мяра, отвъд която всеки започва да изглежда като чудовище.

## ЛИТЕРАТУРА

**Аверинцев 1990:** Аверинцев, С. С. Вельзевул. [Averintsev, S. S. Vel'zevul.] // *Мифологический словарь*. Гл. ред. Е. М. Мелетинский. Москва: Советская энциклопедия, 1990.

**Аверинцев 1987:** Аверинцев, С. С. Вельзевул. [Averintsev, S. S. Vel'zevul.] // *Мифы народов мира: Энцикл. в 2 т.* Гл. ред. С. А. Токарев. 2-е изд. Москва: Советская энциклопедия, 1987. Т. 1: А – К.

**Бергер (без год.):** Бергер, Е. Е. *Представления о яде в медицинской литературе XVI в.* [Berger, E. E. Predsytavleniya o yade v medicinskoj literature XVI v.]

<[https://www.academia.edu/5265996/%D0%9F%D1%80%D0%B5%D0%B4%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F\\_%D0%BE\\_%D1%8F%D0%B4%D0%B5\\_%D0%B2\\_%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D0](https://www.academia.edu/5265996/%D0%9F%D1%80%D0%B5%D0%B4%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F_%D0%BE_%D1%8F%D0%B4%D0%B5_%D0%B2_%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D0) > (24.10.2022)

---

<sup>11</sup> В Анкетата с Ив. Сарандев Ем. Станев изрично отбелязва, че една революция може да стане само когато масите са озлобени (Сарандев 2018: 62).

- Димитрова 2004:** Димитрова, И. *Побеснелият свят* [Dimitrova, I. Pobesneliyat svyat.] <[https://liternet.bg/publish13/i\\_dimitrova/pobesneliat.htm](https://liternet.bg/publish13/i_dimitrova/pobesneliat.htm)> (23.10.2022)
- Ичевска 2021:** Ичевска, Т. *Българската литература: сюжети, контексти, проучвания*. [Ichevska, T. Balgarskata literatura: syuzheti, konteksti, prouchvaniya.] София: УИ „Свети Климент Охридски“, 2021.
- Ичевска 2019:** Ичевска, Т. *Медицината в българската литература*. [Ichevska, T. Meditsinata v balgarskata literatura.] София: УИ „Свети Климент Охридски“, 2019.
- Парацелз 2021:** Парацелз. *Окултна медицина. Афоризми*. [Paratselz. Okultna meditsina. Aforizmi.] Варна: Светът на книгите ООД, 2021.
- Сарандев 2018:** Сарандев, Ив. *Емилиян Станев. Литературна анкета*. [Sarandev, Iv. Emiliyan Stanev. Literaturna anketa.] Пловдив: ИК „Хермес“, 2018.
- Станев 2003:** Станев, Ем. *Дневници от различни години*. [Stanev, Em. Dnevniitsi ot razlichni godini.] София: ИК „Лик“, 2003.
- Станев 1967:** Станев, Ем. *Иван Кондарев*. Т. 1 – 2. [Stanev, Em. Ivan Kondarev. T. 1 – 2.] София: Български писател, 1967.
- Станев 1983:** Станев, Ем. *Събрани съчинения в седем тома*. Т. 7. [Stanev, Em. Sabrani sachineniya v sedem toma. T. 7.] София: Български писател, 1983.
- Cyrillometodiana.** *Cyrillometodiana. Старобългарски речник*. [Cyrillometodiana. Starobalgarski rechnik.] <[https://histdict.unisofia.bg/oldbgdict/oldbg\\_show/d\\_10917/](https://histdict.unisofia.bg/oldbgdict/oldbg_show/d_10917/)> (9.11.2022).

**ИСТОРИЯ И УПОТРЕБИ В РОМАНА  
НА СТЕФАН БАКЪРДЖИЕВ  
„EX ORIENTE LUX. ФЕРДИНАНД И МЕЧТАТА  
ЗА КОНСТАНТИНОПОЛ“**

*Дора Маринова*  
*Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“*

**HISTORY AND USAGES IN STEPHAN BAKARDJIEV'S  
NOVEL “EX ORIENTE LUX. FERDINAND AND THE DREAM  
OF CONSTANTINOPLE”**

*Dora Marinova*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

The task of this text is to show how Bakardjiev's novel reveals the manipulative appropriations that one – statesman, historian, writer – could make of history at a certain moment. Therefore, the idea which kindled our sense of national identity on the basis of the story about our origin and place in the world turns out to be very easily dependent on, and manipulated by, supposed historical monuments, sources, historical narratives.

**Key words:** literature, history, postmodernism, Ferdinand, Stambolov

Историята не може да се реконструира по наш вкус, Монсеньор – каза граф дьо Бурбулон и погледна учудения княз. – Но ние можем да се моделираме по неин вкус и да я употребим така, както тя употребява нас!

(Бакърджиев 2010: 117 – 118)

Книгата на Стефан Бакърджиев обхваща един тридесетгодишен отрязък от новата политическа история на България – от възкачването на Фердинанд на българския престол (1887) до края на Първата световна война (1918). Романът поставя въпроси, които до този момент не са



ставали обект на широко епическо повествование. Макар и малко анемично, художествената литература все пак обръща внимание на поредицата от исторически събития, които бележат нашата история след Освобождението. Появата на подобни книги невинаги е непосредствено след събитията, които се описват в тях. Някои се осмислят десетилетия по-късно, когато политическите страсти са се утаили. Героите в повечето случаи са напълно обикновени хора или самият народ. Разбира се, има и текстове, в чийто център се оказват български държавници като Александър Батенберг и Борис III, но личността на Фердинанд сякаш бива заобикаляна. Изключение правят „Тиранът“ на Константин Величков, фейлетоните на Алеко Константинов, някои произведения на Стоян Михайловски („Държавен храненик“, „Един банкиер“, „Бай Грую“, „Книга за българския народ“), Христо Смирненски („Фердинанд де Бержерак“ – сатирично стихотворение), Кирил Христов („Чеда на Балкана“), Стоян Загорчинов („Един живот в сянка. Книга на спомени“).

Романът на Ст. Бакърджиев обаче не просто поставя в центъра личността на Фердинанд, но и обстойно представя личността и характера на царя – немалко страници са посветени на неговата ексцентричност по отношение на облеклото и на любовта му към бижутата; на заниманията му по ботаника, смятани от повечето му опоненти за несъвместими с произхода му; на слабостта му към предсказанията и окултните ритуали; на отношенията му с княгиня Мария-Луиза и на тяхната сватба; на вманиачеността му по цариградската църква „Света София“; на срещите му с български и чуждестранни историци и разбира се, на сложните взаимоотношения с министър-председателя Стефан Стамболов. Романът многостранно се опитва да покаже трудното време, в което млада България трябва да изгради самостоятелната си политика, но се оказва непрекъснато зависима от Великите сили. Тази зависимост често води до политически компромиси, касаещи вътрешната и външната политика на държавата. Пример за такъв компромис е колебанието на политиците около въпроса за обединението на България с Македония. Моралният дълг към българите, останали извън българските граници, изисква предприемането на решителни стъпки за обединение, но от друга страна, съзнанието, че подобен акт ще повлече България към поредица от нежелани стълкновения, води до забавяне, дори до забравяне на идеята за единство. След смъртта на Стамболов въпросът отново става актуален, а резултат от това са двете Балкански войни и Първата световна война, които водят страната до поредица от национални катастрофи, както и до разочарованието от неосъществения национален идеал за обединение.

Проследявайки сложните взаимоотношения на цар Фердинанд с министър-председателя Стефан Стамболов, романът извежда една линия, която прави опит да осмисли историческите събития, протекли след убийството на Стамболов. Неслучайно в повествованието се прокарва тъжната истина, че колкото и противоречив като личност да е бил Стамболов, той е бил единствената сила, укротявала дълго време лудостта на княза. След отстраняването му княжеската лудост кулминира, тласкайки страната ни към поредица от национални катастрофи. Една от ключовите идеи на романа е, че въпреки огромните си различия във всяко отношение Стамболов и Фердинанд всъщност са фигурите, които дълго време балансират политиката на България. Доказателство за казаното е, че след смъртта на Стамболов на практика няма авторитетна фигура, която да възпре личните амбиции на Фердинанд.

Още в началото на неговото управление у Фердинанд се заражда амбицията за разширяване на териториалните граници на България, включващо Истанбул. Походите на Симеон и Калоян представляват постоянен интерес и тема на разговор между Фердинанд и историците, самият Фердинанд е привлечен от двамата владетели, защото са представители на „силни“ периоди от историята на България, свързани с голям културен и политически разцвет и подем, но и подем, след който настъпват сериозни кризи, последвани от обратен път на упадък. Фердинанд търси аналогии с водената политика от Симеон и Калоян за превземане на Константинопол, с които да подкрепи собствените си идеи и амбиции за власт. Коментарите от страна на историците по въпроси, свързани с делата на цар Калоян, изненадват Фердинанд и той не скрива своето възхищение от дързостта на Калоян „да впери очи към Мала Азия“ (Бакърджиев 2010: 165). Историците в лицето на Васил Златарски и Иван Шишманов в романа са показани като опоненти на Фердинанд, те го съветват да почерпи поука от историята, за да не се допускат грешките на предходните владетели, които, като се нагърбват с непосилни задачи, изтощават държавата и я подготвят за бъдещите робства. Историците се опитват не просто да предупредят княза, но и да смирят все по-интензивно надигащата се у него лудост за териториално разширение и покоряване на църквата „Св. София“ в Истанбул.

Фердинанд смята историята на България за свързана с историята на Византия, а земите – за късчета от империята. Князът изпитва страхопочитание към Изтока, затова иска да вярва, че тук, на Балканите, се докосва до тайнствения Изток. Като директор на руския археологически институт в Цариград Успенски подшушва идеята на Фердинанд да се „реконструира българското минало“ (Бакърджиев 2010: 112). Така Фер-

динанд е обхванат от амбицията, че „трябва да възстановим изгубените линии на българската история“ (Бакърджиев 2010: 112). Църквата „Света София“ се превръща в жадуван блян за Фердинанд. В продължение на столетия католици, православни, мюсюлмани смятат църквата за своя. Според Фердинанд султанът я е съхранил, защото е знаел, че чрез нея владее духовно и християнския свят. Цариградската „Света София“ според Фердинанд се възприема като символ на православието, за него тя е и връзката между Изтока и Запада.

Романът на Стефан Бакърджиев би могъл да се приеме за исторически роман. В него присъстват исторически личности, свързани с обществено-политическия живот у нас след Освобождението. Благодарение на тях, на отношенията им с монарха се засилва чувството за достоверност на разказаното. Имаме и опит от дистанцията на времето да се направи оценка на историческите събития. Една от задачите на историческия роман е да разкрива българина като личност, с неговите добри и лоши черти, да откроява националния характер в неговата специфика. Това се случва обикновено като го разкрива както в социално-битовата обстановка, така и на фона на исторически събития (Пенчев 2006: 418). В романа обаче Бакърджиев прави нещо друго. Той въвежда гледната точка на историците, като по този начин проблемът за националния характер на българина не се разглежда на социално-битово равнище, личността не е обгледана нито на бойното поле, нито пък чрез качествата ѝ, проявени по време на историческо събитие. Чрез българските и чуждестранните историци авторът разкрива проблеми, свързани с осмислянето на българската национална идентичност.

Романът прави още нещо, характерно за съвременните романи на историческа тематика – въвлича в себе си (и прави опит да осмисля) проблеми, които са предмет на философията и на съвременната историческа наука, като релативността на истината, надеждността на историческите факти в процеса на търсенето на истината за едно или друго минало събитие. Както казва Фердинанд в един от разговорите си с историците: „...историята не е като орнитологията – фактите могат да се създават и от нас!“ (Бакърджиев 2010: 186). Думите на Фердинанд засягат един от фундаменталните въпроси на историята – за нейната научност, достоверност и очакванията за истинност. Използвайки собствените си интереси в областта на орнитологията, която се занимава с изучаването на птиците, Фердинанд я разграничава от научността на историята, като изключва научния характер на самата история. Използвайки орнитологията като част от природните науки, повествователят я противопоставя именно на историята. По този начин, чрез разиграването на

диалозите, романът всъщност въвлича в себе си сериозни казуси и изгражда една втора линия на четене, която започва да коментира проблеми, занимаващи се с историята като научна дисциплина, които ни карат да си припомним някои от постановките на изследователи като Гадамер, Хейдън Уайт, Колингууд. Тук, разбира се, няма да се занимаваме с въпроса дали историята е наука, или не. По-скоро ще обърнем внимание на това, че като се възползва от способността на науката да доказва едно или друго нещо, в крайна сметка историята може да докаже всичко. Всичко опира до избора на такива подходящи „факти“, които потвърждават определени – наши – внушения. От тази логика се ръководи в романа и Фердинанд – „Все още можем да избираме (казва Фердинанд – б.а., Д.М). Съседите ще оспорват всичко, Великите сили ще се усмихват подигравателно, важното е ние да сме уверени, че миналото здраво стои зад нас и ни обединява, когато тръгнем напред! Там, където не може да се потвърди нашето, трябва да се отрече чуждото. Ако се колебаем какъв е Юстиниан – славянин или трак, какъвто и аз доскоро мислех, че е, трябва да си повтаряме, че не е грък или сръбски славянин“ (Бакърджиев 2010: 117). По този начин, избирайки си определени свидетелства и подреждайки ги в разказ, Фердинанд употребява историята, за да оправдае и мобилизира маса народ в своето военно начинание.

Това би ни обяснило и хлабавите връзки между версиите за принадлежността към една или друга племенна група, но ражда и съмнението в правдоподобността на всеки един исторически разказ. В романа на Бакърджиев с хипотезите за нашия произход се занимават основно историците. Но ясно е подсказано, че тези хипотези доста често се оказват зависими от политическата конюнктура на времето. Теорията, че сме наследници на славяни, става актуална и работеща тогава, когато трябва да бъдат подобрени взаимоотношенията ни с Русия, а тази за тюркския ни произход – когато на дневен ред са контактите с Османската империя. Паралелно с тях се генерират и други хипотези, обслужващи определена политическа цел, а истината все повече се размива. За чуждите изследователи като Туман българите са турци, за Шафарик – фински народи, за Раич и Венелин – славяни, за Френ – смесица от фини, тюрки, славяни, за Цайс – хуни. Българските историци Иван Мандов и Йордан Иванов изразяват своя скептицизъм спрямо подобни фантазмагории и предупреждават, че трябва да сме внимателни, когато позволяваме на чужденци да се занимават с историята по нашите земи (Бакърджиев 2010: 69), защото чужденците пишат кои сме, откъде идваме, като съзнателно късат връзките с по-древни и значими народи и по този начин ни лишават от право да работим за създаването на голяма и силна дър-

жава (Бакърджиев 2010: 167). Съвсем естествено в книгата на Бакърджиев следва въпросът за изграждането на национална идентичност и как паметниците – като културно наследство и като средство за общностна идентификация, се използват, за да послужат за новите политически цели на цар Фердинанд, който прибегва до употребата на исторически свидетелства, за да наложи на българите правилната им национална идентичност.

Проблемът за националната идентичност е сложен въпрос, на който тук няма да се спираме подробно. Ще спомена само, че в основата на националното съзнание стои мисълта за духовното единство, извори за което са кръвното родство, езикът, общата история и религията. Солидарността между отделните сънародници – чувството на принадлежност към едно общество – също е част от тази сложна конструкция. Към всички тези фактори, обединяващи ни и свързващи ни чрез споделянето на единна обща съдба, А. Смит в „Национална идентичност“ добавя и пораждането на определено сакрално отношение към земята, върху която стъпваме, работим, живеем: „привързаността към дадена територия или към определени места в нея е митична и субективна. Именно привързаността и асоциациите, а не толкова обитаването или притежаването има значение за етническата идентификация. Те определят „нашата земя“. Тя обикновено е свещена земя, земя на нашите предци, на нашите законодатели, на нашите крале и мъдреци, поети и свещенослужители, което я превръща в наша родина. Ние ѝ принадлежим в същата степен, в която и тя ни принадлежи“ (Смит 2000: 37).

Неслучайно и романът на Бакърджиев се насочва към научните хипотези за произхода на българите, чрез които да бъдат мотивирани и териториалните претенции в настоящето. Берлинският договор оставя разпокъсани много територии, населени с българи, а освобождава една много малка част. Това предопределя политиката на България в следващите години, която се стреми към обединение на своите територии. В романа на Бакърджиев разговорът между Фердинанд и Успенски се оказва основополагащ, защото именно Успенски настоява, че трябва да се издирят корените на българите, за да се възстанови паметта, която ще даде правото на териториални претенции. В контекста на казаното ключово е отношението към Македония. Във връзка с желанието за национално обединение в романа се появява и въпросът какви са македонците – българи или славяни. Той е напълно логичен, тъй като в Македония вече текат процеси на асимилация от страна на гърци и сърби, а населението след няколко опита за въстания е подлагано не един път на репресии. Част от живеещите в Македония са готови да се самоопределят ка-

то такива, каквито им кажат висшестоящите, стига след това да имат спокоен живот. В творбата се поставя и проблемът за унищожаването на български паметници в тези райони, което, за съжаление, няма как да бъде доказано (намеква се за действията на Иларион Критски, но истината за ставащото се размива сред долитащите от Македония противоречиви слухове (Бакърджиев 2010: 198 – 200). Като цяло повествователят често прибъгва до слуховете, някои от които биват разобличавани, но други се издигат до ранга на истина (пример е слухът за двама братя от Герман, които правят фалшификати с български букви и печелят от гърците, а когато измамата се разбира и купувачите си искат парите, братята настояват да им се върне стоката, макар да знаят, че това няма как да стане, тъй като тя се унищожава веднага (Бакърджиев 2010: 207). В романа на Бакърджиев се прокарва и такава идея, че за да имаме претенции към Македония, трябва да докажем, че там е имало българи преди славяните. В този ред на мисли Иван Мандов споменава за труда на сръбския учен Станоевич „Византия и сърбите“, в който се говори за действията на българите в Македония още през V в.

В тази връзка македонският въпрос е свързан и с по-сериозния казус в романа – ние познаваме историята си предимно от чужди свидетелства, а това е основен проблем при нейното тълкуване. Във връзка с възстановяването на българската памет е замислен проект, който да се занимава с правилния прочит на старината, подкрепен от правителството и Двореца. Съвместната работа обаче се оказва трудна, защото елитът на България е разделен, но все пак интелектуалците (Йордан Иванов, Иван Шишманов, Иван Мандов, Васил Златарски) се обединяват, за да защитят българската самобитност. Участниците в сформирания екип имат за задача да разгледат всяка чуждестранна публикация, оспорваща правото на естествено обединение на българите, да подготвят сборници с проучвания за българския характер на Македония и Тракия; да издирят ценни документи за българската история в библиотеките и архивите на Цариград, Рим и Ватикана; да съгласуват отпускането на стипендии за специализации на млади учени. Нещо много важно в тази посока е насърчаването да се издирят такива исторически свидетелства, които да обслужат подходящата историческа версия. Засегнатите в романа проблеми неизбежно ни карат да си припомним виждането на Рикьор, според което историята, освен че е случилата се история, която историкът обхваща в истина, е също и историята, „която в момента тече, под чието въздействие сме и която творим“ (Рикьор 1993: 7). Оттук идва и питането на Рикьор как точно този тип история ще „претворим в истина“ (Рикьор 1993: 7). В романа ясно са ни подсказани манипулатив-

ните присвоявания, които в определен момент някой извършва над историята. Представата, изградила нашата национална идентичност на основата на разказа за произхода и мястото ни в света, се оказва много лесно зависима и манипулирана от мними исторически паметници, извори, исторически разкази.

Романът „*Ex oriente lux*. Фердинанд и мечтата за Константинопол“ настойчиво обговаря проблеми, към които проявява интерес както философията, така и съвременната историческа наука. Текстът проявява пристрастие към конструирането на сюжети, останали до този момент встрани от големия национален разказ. Част от тези техники на писане са присъщи на постмодернизма. Не е трудно да се долови и скептицизмът спрямо наследеното от нас знание за миналото, както и играта със и(ли) ироничното преобръщане на утвърдени тези за определени исторически събития. В романа на Бакърджиев истината за миналото се мисли като зависима от волята и предпочитанията на историка или властимащия, а принадлежността на населението – като „тесто“, което зависи от това кой го замесва (Бакърджиев 2010: 186). Романът на Стефан Бакърджиев изобилства от проблеми, които продължават да пораждават различни по характер полемки и дискусии. Книгата е важна и значима за литературата ни, защото предлага едно по-цялостно осмисляне на личността на Фердинанд, драматично раздвоен между дълга си да бъде цар на България, и невъзможността да забрави, че е чужденец. Така се изгражда образът на един „рядък екземпляр“, който не успява да синхронизира своите интереси с тези на българския народ.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бакърджиев 2010:** Бакърджиев, Ст. *Ex oriente Lux*. *Фердинанд и мечтата за Константинопол*. [Bakardzhiev, St. *Ex oriente Lux*. *Ferdinand i mechtata za Konstantinopol*.] София: Фондация „Развитие XXI“, 2010.
- Пенчев 2006:** Пенчев, Г. *Българският исторически роман*. Част Първа. [Penchev, G. *Balgarskiyat istoricheski roman*. *Chast Parva*.] София: Български писател, 2006.
- Рикьор 1993:** Рикьор, П. *История и истина*. [Ricoeur, P. *Istoriya i istina*.] София: Арес, 1993.
- Смит 2000:** Смит, А. *Национална идентичност*. [Smith, A. *Natsionalna identichnost*.] София: Кралица Маб, 2000.

## ТЕМАТА ЗА ДЪРЖАВНА СИГУРНОСТ В НАЙ-НОВАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

*Младен Влашки*  
*Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“*

### THE TOPIC OF STATE SECURITY IN RECENT BULGARIAN LITERATURE

*Mladen Vlashki*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

The exposition describes the theme of the activities of State Security and observes its literary concretization in novels by Atanas Lipchev, Veselin Braney, Iliya Troyanov, Germinal Chivikov and other contemporary Bulgarian authors. The emphasis is placed on existential, agonal, intrastructural, and parodic concretizations. The observations on the theme and its literary concretizations establish its broad plot, genre and aesthetic potential and raise new questions about the development of the latest Bulgarian literature.

**Key words:** theme, motive, State security, contemporary Bulgarian novel

След обществено-политическите промени в Европа от началото на 90-те години на ХХ век най-вече в страните от бившия Източен блок, се разгърна една нова тема за дискусии и изследвания – темата за дейността на тайните служби в социалистическата държава. В зависимост от реакциите спрямо нея в различните общества се оформиха и различни изследователски и литературни подходи. В България темата остана за продължителен период от време в подчинението на дилемата да добият ли архивите на тайната полиция ясна публичност, или да продължат да бъдат „таен фонд“, прикриван зад различни явни или скрити мотиви като защита на националната сигурност, като източник на власт, с която може да бъде манипулирано цялото общество или отделни негови по-активни представители, като „ненужно познание“ и т.н. Без да ни интересуват политическите, икономическите и обществените последици от



тази ситуация за цялостното развитие на прехода в България, за целите на това изложение е необходимо да се отбележи, че за публичното възприятие по темата решаваща роля имаха предимно сензационни журналистически текстове, които успяха да настроят част от българите в негативно отношение към нея и определено забавиха литературното ѝ развитие<sup>1</sup>, въпреки че отделни нейни аспекти присъстваха във „вулгарните романи“ на Христо Калчев или в тъй наречените „романи за прехода“<sup>2</sup>.

Като литературен материал темата за Държавна сигурност има за ядро класическия мотив за тайната власт. Той обаче е конкретизиран като част от механизма на политическата власт в НР България<sup>3</sup>. Независимо че институционално Държавна сигурност е най-често включвана в структурите на Министерството на вътрешните работи и на Министерството на отбраната, регламентът за нейната дейност се задава от ЦК на БКП, а анализите и отчетите ѝ са предназначени предимно за Политбюро на ЦК на БКП (понякога те са в един-единствен екземпляр за Тодор Живков, вж. Сборник № 8: 121). В годините между 1944-та и 1989-а политическата власт в социалистическата държава се отличава със структура, в която се съчетават непроменливи вътрешни параметри и динамични външни проявления – макар и силно централизирана в ръцете на група хора от ЦК на БКП, политическата власт притежава „мрежов характер“ (Знеполски 2016, т. 1: 209), който се характеризира с постоянно

---

<sup>1</sup> В годините на прехода българската литература се нуждаеше от дистанция във времето, за да заработи по темата за репресивната роля на ДС в социалистическото общество, най-вече поради необходимата смяна на поколения писатели, също така и на поколения журналисти и историци. Във всяка от тези групи е имало отделни деятели, които са били активни в работата си по темата, но критическата маса, която потиска разгръщането ѝ (понеже е обвързана с дейността на ДС до 1990 г.), е била значително по-голяма. Литературното „проговаряне“ започва около и след 2005 г.

<sup>2</sup> В тях обичайно става дума за офицери от МВР, които под опеката на някой генерал трансформират ресурсите на Държавна сигурност по мафиотски път в икономическа мощ, която от своя страна се намесва в политическите процеси. Емблематични в това отношение са романът „Разруха“ (2003) на Владимир Зарев и „Крадци“ (2008) на Атанас Липчев, а обвързаността на този тип сюжети с реалното историческо време онагледява издаденият в поредицата „Свидетели на времето“ на ИК „Световит“ роман от четири части „Чудовището ДС“ (2008) на Владо Даверов. Интересът на настоящото изложение е към обработването на тематиката, която се отнася към паметта за социалистическия период от развитието на българското общество, а не към метастазите на Държавна сигурност по времето на прехода.

<sup>3</sup> В предишна публикация (Влашки 2020) съм разглеждал тази проблематика с оглед на дейността на ДС на литературното поле в НРБ. Тук ще сумирам единствено историческите характеристики, които конкретизират ядрения мотив на темата.

променяне на държавните властови инструменти и на овластените персони, които вземат публични решения: през 3 до 5 години се видоизменят държавните структури като министерства, комитети, обединения и др. и ръководещите ги органи. Зад тази видима динамика е прикрит един механизъм, който не се променя никога: всички властови решения се вземат от ЦК на БКП (много често след допитване до ръководството на КПСС), те биват подготвяни от Идеологическия отдел на ЦК – той събира информация, обработва я и предлага решения; основните инструменти за добиването на информация и провеждане на решенията са два – партийните бюра и Държавна сигурност (тя има и права за провеждане на своя изпълнителна воля чрез тъй нареченото „профилактиране“ – сплашване, ограничаване на права, подвеждане под следствие, а в по-ранни периоди – и вдвояване в трудововъзпитателни лагери).

В този контекст дейността на Държавна сигурност може да се разглежда като мотив, който поражда интерес, защото притежава публично невидимо съдържание, и провокира широко хоризонтална мотивна верига (от отношенията ѝ с политическата власт, през действията ѝ в различни полета<sup>4</sup> – на икономиката, на образованието, на изкуствата, на медиите, на правораздаването, на вероизповеданията, на отбраната и т.н.<sup>5</sup>, до санкционирането на отделния човек – да го наблюдава, да го разработва, да го вербува, да го профилактира, да го предаде на предварително решен съдебен процес и в този смисъл да предопределя биографията и съдбата му<sup>6</sup>. Тази структурна характеристика на мотива поз-

---

<sup>4</sup> Във всяко едно образуване на полето има щатен служител на ДС, който в близко сътрудничество със съответния партийен секретар може да влияе на всички вътрешни решения. В допълнение той има свой агентурен апарат, който може в оперативен порядък да насочва, спира, задвижва всеки един процес – производствен, оценъчен, контролен и т.н.

<sup>5</sup> След 2009 г. Комисията за разкриване на документите и за обявяване на принадлежност на български граждани към Държавна сигурност и разузнавателните служби на Българската народна армия започна издаването на документални сборници с материали от архива на МВР и ДС за дейността на службите на различните полета. Досега са публикувани 59 сборника. Макар и не в пълнота, те дават документален достъп до дейността на ДС и са най-богатият източник по темата, която ни занимава в това изложение. Където се налага, сборниците цитирам като „Сборник №“.

<sup>6</sup> Убедителни доказателства за това, макар и само в пространството на едно поле, дава изследването на Ивайло Знеполски „Как се променят нещата. От инциденти до голямото събитие. Истории с философи и историци“ (Знеполски 2016). От него става например безпоощадно ясно, че официалното признание и свързаният с него символен капитал във всеки един момент принадлежат на властта (при изпадане в немилост актьорът на полето губи не само символния си капитал, а по-

волява разгръщането му като тематика във всички жанрови посоки – от такива с драматично или трагедийно измерение, през криминално-детективски, та до комедийни (например поради недоразумения, произтичащи от тайнствеността на субординацията в действията). Поради липсата на ясно изградена обществена оценъчна перспектива спрямо дейността на ДС<sup>7</sup> (постигната например чрез научноизследователски, образователни и публично-дискуссионни формати) пред изкуствата – най-вече литературата и киното, се открива широко поле за работа по темата.

Към края на 90-те години на ХХ век отделни изследователски и издателски проекти натрупват публичен документален материал по темата. Акцентите в него са поставени върху социалистическите концлагери (напр. Огойски 1995, Христов 1999, Бочев 2003), профилактирането на българските писатели от ДС (Трифенова 2004), емблематичната по темата фигура на писателя Георги Марков (Христов 2005) и убийството на поета и журналист Георги Заркин (Заркин 2000), както и прочити на отделни персонални досиета в архива на ДС (Табаков 2008 или Баталов 2005). Прави впечатление, че липсват проучвания в аспекта за обвързаността на дейността на Държавна сигурност с идеологията и политиката, налагана от ЦК на БКП. Изключение прави изследването на Момчил Методиев „Машина за легитимност. Ролята на Държавна сигурност в комунистическата държава“ (Сиела, 2012). Това отсъствие обаче е характерно за литературните конкретизации по темата и до днес.

Първото „художествено проговаряне“ в пълнота по тематиката за Държавна сигурност е романът на Атанас Липчев „Тихият бял Дунав“ (2005). Неговият сюжет се строи върху събития от 1956 докъм 1963 г. и от един епilog в 1992 г. Трите основни пространства, в които се разгръща сюжетът, са лагерите в Белене и Ловеч, битовият свят на Омуртаг и Варна и столицата София с нейните „коридори на властта“ и подземия на ДС. Процесът на човешкото унищожаване е показан чрез съдбите на трима централни герои: бившия народен представител и журналист Ге-

---

някога разсъдъка си (Знеполски 2016 т. 2: 22 – 46), свободата, а и живота си (случаят с Георги Заркин е показателен за това, вж. <https://desebg.com/intervu/1116-2013-03-03-16-57-22>).

<sup>7</sup> Дори могат да се наблюдават явления, в които автори, принадлежали към Държавна сигурност, като Бончо Асенов, създават образ на институцията като добрамерена към хората и като притегателна сила за сътрудници, които търсят помощта ѝ за преодоляване на несправедливости и други, например кариерни проблеми: Асенов 1999.

орги Дюлгеров – Патриарха, и неговото семейство; историята на д-р Кулов, който отказва да бъде вербуван от ДС, и историята на неговата сестра Велика – фанатичен партиен член. През разказа за „вечния лагерист“ Патриарха са описани нечовешките събития в затворите, лагерите и ТВО-тата на социализма. Сюжетната траектория на д-р Кулов тръгва от опитите да бъде вербуван от ДС, през осъждането му за държавна измяна заради изказвания около унгарските събития от 1956 г. и попадането в лагера „Белене“ до принудата да напусне родината си като емигрант. Разказът за живота на сестрата на Кулов се движи из други измерения на света на насилието: тя е фанатичната партийка, която от служител в ЦК „деградира“ (по волята на комунистическата върхушка и с помощта на ДС) до никому ненужен субект и естествено завършва живота си с полет от балкона на един бивш член на ЦК. Повествованието ангажира читателя ту с обективното излагане на историческия контекст, ту с ироничните забележки на разказвача, ангажира го и чрез промяната на перспективата на разказа и нейното приближаване до тази на отделните герои. Въпреки богатата на похвати сюжетостроителна конструкция, която подсигурава епическата широта на изображението, в целия романов свят доминират два епохални сюжета – за зверското физическо унищожаване в лагерите и за перфидното насаждане на страх и унищожаване на човешкото достойнство чрез системата на Държавна сигурност. Първият, който се опира на документални свидетелства за „прочистване на нацията от деградирани елементи“, притежава измеренията на трагедия – потресаващ е за читателското възприятие, като описва човешки страдания, които са следствие от неподчинението на комунистическата идеология и от отстояването на идеите за свобода и личен избор. Вторият, като по-близък до ежедневните човешки практики, има драматични измерения. Неговото внушение е свързано с опасностите на привидното, защото в художествената му конкретизация човешкото безсилие е смесено с илюзията, че си свободен и имаш права. Основното внушение на Атанас-Липчевия разказ разкрива насилието на една диктатура, за която ценности като човешкия живот, частната собственост, семейството на ближния, родовите традиции не съществуват; разкрива и нечовешкия образ на онези, които ѝ служат; разкрива как бива унищожаван духът, който прави човешкото същество най-висшето божие творение. Посланията на автора стигат до читателите чрез един психологически убедителен разказ в традициите на класическия реалистичен роман – съдбите на героите са показателни за цели поколения българи и най-вече за онези, преживели унижаването и унищожаването на нацията в годините след 1944-та. Темата за насилието на комунисти-

ческият режим, осъществявано чрез дейността на ДС, е разработена в този роман като „изговаряне“ на една колективна травма за онази част от населението на България, която е била определена от властта като „бивши хора“<sup>8</sup>. Тъкмо тази травма и страховете, свързани с нея, са една от причините за късното „проговаряне“ по темата. В този смисъл заслугата на Атанас Липчев като първопроходец е прагово историческа.

Втората във времето изключително важна за литературно-художествената конкретизация на темата книга е „Следеният човек“ (2007) на Веселин Бранев. Докато при Липчев фигурата на Патриарха внушава известен тип героична неотстъпчивост пред страданията, Бранев използва като отправна точка за своя писателски труд, жанрово определен в подзаглавието като „Спомени, предизвикани от документи“, тъкмо негероичната перспектива. Неговият авторски подход е друг. Първо той прочита архивите, събрани в собственото му досие в Държавна сигурност, премисля цялостния механизъм на действия на политическата полиция, приложен върху неговата личност, премисля духовните последствия от прилагането на механизма първо за себе си, а след това и в контекста на други характери и социални обстоятелства, за да направи разказ, в който собствените му спомени няма да притежават субективен акцент, а ще послужат като пример за съдбата на няколко поколения унищожавани в страх интелекти. По този начин Веселин Бранев създава един разказ за унищожаването в екзистенциално отношение на уменията да си свободен, независимо дали това става по пътя на страха – да бъдеш притиснат от Държавна сигурност чрез страх за живота (твоя и на близките ти), или по пътя на компромиса – онзи, в който не можеш да поемеш лична отговорност за вътрешна емиграция и изолация и се изкушаваш от оправданието, че „без сътрудничество на ДС в онези години не бе възможен никакъв социален успех“.

Този разказ има следния сюжет – едно младо момче бива заведено като сътрудник на ДС в края на 40-те години против волята му, то прави всичко възможно, за да отпадне от полезрението на службите и успява. Когато в края на петдесетте години КГБ прави опит да го вербува в ГДР, младото момче – вече студент, преминава във френската зона на Западен Берлин, т.е. според българските служби той става родоотстъпник; съответно с помощта на ЩАЗИ е доведен в родината и до юли 1974 г. е постоянен обект на разработки, следене, притискане. У него се развива усещането за екзистенцията на „следен чо-

---

<sup>8</sup> Относно термина и историческия контекст виж изследването на Вили Лилков и Христо Христов „Бивши хора по класификацията на Държавна сигурност: как БКП ликвидира елита на България“ (Сиела, 2017).

век“. 25 години по-късно зрелият вече мъж чете документите от своето досие и в размислите и логическите си припомнания вижда лицата и деянията на следилите го хора.

Усетът за екзистенцията на „следения човек“ добива вече измеренията на реалност. Реалност, която е превърнала младия свободолюбив човек в похабен човек. Похабен въпреки успехите, които е отвоювал като вътрешен емигрант в една социалистическа държава. Похабен, защото му е отнета свободата. Похабен, но незагубил себеуважението и морала си човек, незагубил и възможността да мисли от позицията на неомърсен и неомерзен човек.

За да стане ясно следващото твърдение, е необходимо да направим малко отклонение. Веселин Бранев е един от най-задълбочените читатели на „Записки по българските въстания 1870 – 1876. Разказ на очевидец“ на Захарий Стоянов. През 1976 г. той заедно с брат си Георги Бранев и режисьора Борислав Шаралиев пише сценарий за сериала „Записки по българските въстания“. Тринайсетте серии, излъчвани в годините 1976-а, 1978-а и 1980-а, извеждаха на преден план внушението за устремения към свободата човек. През прочита на Захарий Стоянов Веселин Бранев като сценарист и режисьор по художествен път даде публичност на една обобщена, макар и исторически конкретизирана представа за „свободния човек“. Двадесет и пет години по-късно, но сега през прочита на досието си в ДС същият творец съумява да формулира обобщената представа за „следения човек“. Убедителността в тона на неговия разказ се изравнява до този на Захарий-Стояновите „Записки“, а безстрастните изводи за дейността на българската Държавна сигурност се превръщат в историческо обвинение.

Така през личната съдба на един реален, при това публичен човек читателят познава пагубната роля на политическата полиция и на нейния наставник – Българската комунистическа партия, за поколения българи, които са вплеели в ценностната си система защитните механизми на „следения“, а не стремежите на свободния човек. Читателят познава и стигащите до гротескова абсурдност практики на едно по-скоро извратено разбиране за сигурност на държавата, изразходило огромен национален ресурс – както духовен, така и материален. И това познание за убитото чувство за свобода у българина и за обърнатия наопаки ценностен модел на издребняло съществуване (тарикатлъка като „успешна“ житейска стратегия) определя книгата на Бранев като литературна творба, която разкрива екзистенциалните измерения на темата.

Естествена характеристика на изследваната в настоящото изложение тематика е и съпротивата срещу властта, която подчинява, която

унищожават изконни човешки ценности. Агоналните измерения на темата пресъздава романът на Илия Троянов „Власт и съпротива“ (2015 на немски, 2016 на български език). Неговата сюжетна ос проследява дългогодишната „битка“ между анархиста Константин и служителя от ДС Методи Попов. Изходната точка на сюжета е липсата на справедливост в днешното българско общество, най-вече в оценката за близкото минало от втората половина на ХХ век. Повествованието представя два днешни свята, които са резултат от минали събития – на изтласкания в периферията на обществото защитник на свободната воля и на самодоволния ползвател на властта, постигнал тази позиция чрез предателства, подчинение и насилие. Връщането към миналото става чрез спомени и припомняния, провокирани от отделни детайли в архивни документи, които са монтирани вътре в повествованието. Цялостното контекстуализиране се осъществява и чрез „проговаряне“ на възлови исторически години. Чрез определено модерните романови похвати – съчетаване на субективните спомени в потоците на съзнанието с монтираните в повествованието документи и с историческата фактология, авторът постига епическо разгръщане на ядрения тематичен конфликт между деспотичната власт и съпротивата на свободната воля спрямо нея. Ключ към подобна интерпретация носи посвещението в началото на романа – „На Абдулрахман паша“, което активира литературните връзки с „Книга за българския народ“ на Стоян Михайловски и с нейните сатирични послания за това как се управлява един народ чрез невежество, чрез унищожаване на гражданствеността и инакомислието, чрез приемането на злото като естествено ежедневие. Структурираната по този начин художествена конкретизация на темата за дейността на ДС във „Власт и съпротива“ позволява разгръщането на морално-философския тематичен потенциал – проблематизиране на доносничеството, на отмъщението, на прошката, на обществената справедливост и т.н.

В книгите на Веселин Бранев и Илия Троянов литературният образ на Държавна сигурност се самоизгражда в известна степен чрез езика на нейните документи. Този подход превръща в доминантен инструмент за своите обработки на темата Жерминал Чивиков. През 2008 г. той издава книгата „Наблюдение и разработка. Художествената проза на Държавна сигурност“, в която публикува части от своето досие. Смесовата рамка на публикацията е експлицирана в главата „Разказаният разказвач“. Доколкото архивният материал изгражда чрез своите текстове (като жанрове, като език, като стилистика) образа на Жерминал Панайотов Чивиков, който не съвпада с представата на реалния човек и читател на тези текстове Жерминал Чивиков за себе си, се

оформя перспективата за фикционалния характер на текстовия образ на наблюдаваното и разработвано лице. Още повече че в жанра „донос“, който е основен архивен елемент и озвучава различните гледни точки в разказания свят, по-често преобладава измислицата, а не обективното излагане на фактология. Доказателство за тази филологически аналитична гледна точка към темата е вече романът „Конспиратори“, който Чивиков издава през 2010 г. В „Жанрово уточнение“ авторът споделя: „В две папки от 1973 – 1974 година, архивирани под кодовото название „Конспиратори“, Държавна сигурност с гласовете на свои кадрови служители и съгледвачи разказва един почти завършен литературен сюжет. Две характерни особености издаваха литературния характер на въпросната разработка... Второ, документите по разработката всъщност не бяха документи в обичайния смисъл на думата, защото конспирацията, чието разкриване и обезвреждане те уж документираха, бе съчинена от самата Държавна сигурност – сиреч това, което в литературата наричаме „фикция“ (Чивиков 2010: 7). И тъй като сюжетът на този роман представлява една зловеща в своята абсурдност „игра на шах“, в която играчите са служителите на ДС, фигурите на полето са живи хора, а елиминирането на някои фигури става включително чрез летален изход, повествованието на Чивиков, което е изградено като монтаж от архивни текстове и аукториален коментар, демонстрира – от една страна – сюжетостроителния потенциал на архива по темата, а от друга – демаскира фалшивите мотиви за прикриването му като част от опазването на националната сигурност.

За потенциала на архива по темата показателни са и два други романа. Докато във „Фаустино“ (2010) на Недялко Славов е разгърнат пародийно-сатиричният поглед към доносничеството, „Цинкограф“ (2010) на Владислав Тодоров представлява тотална пародия на дейността на Държавна сигурност. Разказът проследява как един дезактивиран доброволен сътрудник на ДС на име Батко Стаменов създава свой частен отдел на ДС, за да продължи жизненоважната за съществуването си конспиративна дейност. Самата дейност на ДС е метафорично обобщена до „вирус в системата“, който заразява не само човешкото ежедневие, а и историята на нацията.

От наблюдаваните по-горе литературни конкретизации на темата за дейността на Държавна сигурност могат да се направят няколко обобщения, които задават по-нататъшни перспективи за изследвания. В литературноисторическа перспектива се очертава един период откъм 2005 докъм 2010 година, в който днешната българска литература интензивно „проговаря“ по темата, след което този интензитет спада. От жан-



рова гледна точка разработките по темата задават множество въпроси към взаимоотношаваността на фикционалното и документалното начало в българската романистика от новия век и показват разнообразния жанров потенциал на темата. От съдържателна гледна точка прави впечатление акцентирването върху някои от тематичните мотиви (примерно насиленето на ДС в концлагерите – тази линия и днес продължава с романите на Димитър Шумналиев „Компарсита“ (2019), на Добромир Байчев „Глиненият цар“ (2020), на Васил Ю. Даскалов „Лагер на смъртта“ (2019 – 2020) и липсата на други (примерно обвързаностите на ЦК на БКП с последствията от дейността на ДС). Но безспорен е изводът, че въпреки публичното потискане на темата съвременната българска литература е създала добри образци по нея, които поддържат съпротивата срещу все още широко практикувани в България схващания за власт и политика, каквито ги е видял в края на XIX век в своята „Книга за българския народ“ Стоян Михайловски.

## ЛИТЕРАТУРА

- Асенов 1994:** Асенов, Б. *От Шесто за Шесто*. [Asenov, B. *Ot Shesto za Shesto*.] София: изд. авт., 1994.
- Баталов 2005:** Баталов, Д. *Строго открито, ДС – агентура, досиета, жертви*. [Batalov, D. *Strogo otkrito, DS – agentura, dosieta, zhertvi*.] София: Български писател, 2005.
- Бочев 2003:** Бочев, Ст. *Белене. Сказание за концлагерна България*. [Bochev, St. *Belene. Skazanie za kontslagerna Balgaria*.] София: Фондация „Комунитас“, 2003.
- Влашки 2020:** Влашки, Мл. *Държавна сигурност и българското литературно поле*. [Vlashki, Ml. *Darzhavna sigurnost i balgarskoto literaturno pole*.] // *Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“ – България, Научни трудове*, том 58, кн. 1, СБ. Б, 2020 – Филология, 35 – 45.
- Заркин 2000:** Заркин, Л. *Вулкан*. [Zarkin, L. *Vulkan*.] София: Лъки 62, 2000.
- Знеполски 2016:** Знеполски, Ив. *Как се променят нещата. От инциденти до голямото събитие. Истории с философи и историци*. [Znepolski, Iv. *Kak se promenyat neshtata. Ot intsidenti do golyamoto sabitie. Istorii s filosofi i istoritsi*.] Т. 1 и т. 2. София: Институт за изследване на близкото минало & Сиела, 2016.

- Огойски 1995:** Огойски, П. *Записки по българските страдания*. [Ogoyski, P. Zapiski po balgarskite stradania.] София: Феномен, 1995.
- Сборник № 8:** Комисия за разкриване на документите и за обявяване на принадлежност на български граждани към Държавна сигурност и разузнавателните служби на Българската народна армия. Поредица „Из архивите на ДС“ *Празката пролет и Държавна сигурност* (2013) [Sbornik № 8 Prazhkata prolet i Darzhavna sigurnost (2013)].
- Табакков 2008:** Табаков, Ст. *Забрана за четене*. [Tabakov, St. Zabrana za chetene.] Т. 1, София: Работилница за книжнина Васил Станислав, 2008 (т. 2, 2010).
- Трифенова 2004:** Трифенова, Цв. *Писатели и досиета*. [Trifonova, Tsv. Pisатели i dosieta.] Велико Търново: Фабер, 2004.
- Христов 1999:** Христов, Хр. *Секретното дело за лагерите*. [Hristov, Hr. Sekretnoto delo za lagerite.] София: Иван Вазов, 1999.
- Христов 2005:** Христов, Хр. *Убийте скитник*. [Hristov, Hr. Ubiyte skitnik.] София: Сіела, 2005.
- Чивиков 2010:** Чивиков, Ж. *Конспиратори*. [Chivikov, Zh. Konspiratori.] София: Фама, 2010.

**В ТЪРСЕНЕ НА ЧОВЕШКОТО:  
ПОГЛЕД КЪМ НЯКОЛКО ТЕКСТА  
ОТ БОРИС ХРИСТОВ И БОХУМИЛ ХРАБАЛ<sup>1</sup>**

*Александра Александрова*  
*Софийски университет „Свети Климент Охридски“*

**SEARCHING FOR HUMANITY: INTERPRETING SEVERAL  
NOVELS BY BORIS HRISTOV AND BOHUMIL HRABAL**

*Aleksandra Aleksandrova*  
*St. Kliment Ohridski University of Sofia*

The current research talks about the limits of humanity in preapocalyptic totalitarian reality and sanity as a counterpoint to norm, as represented in three unofficial novels, written by Boris Hristov and Bohumil Hrabal during the Communism in Bulgaria and Czechoslovakia. “Too Loud a Solitude” by Hrabal, and “Livor mortis” and “The Blind Dog” by Hristov depict outsiders and marginals who destabilize the socialist vision of normality. The novels expose the problems of freedom, sanity, death, social unification and annihilation of individuality.

**Key words:** Boris Hristov, Bohumil Hrabal, Unofficial Literature, Marginal, Humanity

Настоящият текст насочва вниманието към два колоса на чешката и българската неофициална литература от 70-те и 80-те години на ХХ в., каквито са писателите Борис Христов и Бохумил Храбал. Подобно сравнение предоставя възможност за проследяване на колкото различните, толкова и сходни поетико-философски търсения на двамата автори, избрали да стоят извън официалната литература по

---

<sup>1</sup> Настоящото изследване е част от постдокторантския проект на тема „Норма и нормалност в няколко белетристични текста от Борис Христов, Бохумил Храбал и Егон Бонди“, подкрепен от Министерството на образованието и науката по Националната програма „Млади учени и постдокторанти – 2“, 2022 г.

времето на тоталитарните режими в България и Чехословакия и в същото време изградили сложни взаимоотношения с публичността. Повестите на Борис Христов „Сляпото куче“ (1980 г.) и „Смъртни петна“ (1984 г.) и романът на Бохумил Храбал „Прекалено шумна самота“ (1976 г., превод на български от Анжелина Пенчева, 2018 г.) разобличават нормите и привидната свобода на индивидуалността и разколебават представата за нормалността.

Въпросът за **търсенето на измеренията на човешкото** извежда на преден план проблема за нормалността като контрапункт на нормата, но и като нейно производно – не толкова от психологическа, колкото от човешка гледна точка. Героите в посочените текстове запазват своята човечност и духовна хигиена въпреки разрушителните социални механизми. Авторите схващания поставят границата между нормалността и лудостта, между свободата и нормата и показват, че човешката идентичност в условията на принуда е възможна само ако индивидът стои в периферията на общоприетото. От своя страна смъртта се превръща в единствен морален императив, когато целият външен свят се разпада. Тя е път нагоре, а не надолу и именно тази вертикална конструкция се проявява еднакво силно и при двамата автори.

Като един от най-популярните, четени и издавани съвременни чешки писатели, **Бохумил Храбал** е безспорно един от най-изследваните. Неговото творческо битие по времето на комунизма е особено поляризирано, тъй като в началото на 50-те години на миналия век като автор на поезия той става част от първопроходците на подземната култура в Чехословакия. Близкото му приятелство с Егон Бонди и с художника Владимир Боудник е охудожествено в повестта „Нежният варварин“. През 60-те години Храбал в тандем с режисьора Иржи Менцел създават киношедьовъра „Строго охранявани влакове“, с което чехите получават своя първи „Оскар“. След стагнацията в резултат на т. нар. „нормализация“, през седмото десетилетие за Бохумил Храбал настъпва нов етап в творческото му битие. Поетиката му се променя, т. нар. *rábení*, характерно за по-ранните му текстове, се балансира. Терминът може да се преведе като бръщолевене, дрънкане, което е, най-общо казано, типът разговор, който човек завързва с непознати и при който се скача от тема в тема.

Ако през първия етап, преди настъпването на нормализацията, някои от любимите му писателски похвати (Зумър 1990: 123), повлияни от сюрреализма и дадаизма, са монтажът и колажът, които представят безкраен низ от спомени, емоции, случки, абсурдни асоциации, мъдрости, поръсени с щипка лудост, сменящи се вихрено и като пъл-

тър калейдоскоп, а езикът на автора е експресивен, „кръчмарски“, привидно изкопиран от живата реч, то през 70-те години, когато написва своите белетристични шедеври „Обслужвал съм английския крал“ и „Прекалено шумна самота“, Храбал започва играта на себerealизация в неблагоприятните условия на новата стагнация. В този период, в който отново изпада в немилост, той остава встрани от публичния живот, но в контакт с живителната среда на приятелите и кръчмите. Неговата творческа визия и начинът му на писане нямат аналог и нямат място в официалната литература, но и значително се различават от всичко, с което читателите са свикнали по отношение на предходното му творчество. Усилва се автобиографичността, монологите и първоличният повествователен модел зачестяват, като задумите на различните герои разпознаваме именно авторовите екзистенциални търсения. Въпреки философския дух на монологите не се нарушава нито ритъмът, нито виталността и живостта на потока на съзнанието, характерни за цялото творчество на Храбал. Като връх на този повествователен модел може да бъде идентифициран именно краткият роман „Прекалено шумна самота“ от 1976 г.

От своя страна фигурата на **Борис Христов** за българската литературна среда представлява също толкова ярък културен и субкултурен феномен. За кратко през 70-те години Христов заема водещо място като официално дебютирал поет. Жестът на оттегляне от публичността и до днес вълнува изследователите. Михаил Неделчев например го определя като „алтернативен социокултурен жест, като поредна (...) изява на етиката от културата на стоическата нормалност в последните десетилетия на социалистическата епоха“ (Неделчев 2013: 30). Този изненадващ социален отказ в апогея на славата, след като е издал две изключително успешни стихосбирки – „Вечерен тромпет“ и „Честен кръст“, извежда по-нататъшното творчество на Христов в полето на неофициалното. Забелязва се тенденция да се изследва поезията му за сметка на прозата, макар че повестите са тематично и поетическо продължение на поезията му, както отбелязват Иван Станков, Росица Димчева, Пламен Антонов, Едвин Сугарев и др. (вж. Дойнов, съст. 2013).

До този момент не е осъществяван паралелен анализ на творби на Борис Христов и Бохумил Храбал и не могат да не се отбележат някои социокултурни сходства, които предразполагат към подобно изследване. От една страна, произведенията „Смъртни петна“, „Сляпото куче“ и „Прекалено шумна самота“ изчакват търпеливо своето официално публикуване след 1989 г., а по времето на своето написва-

не остават в сферата на забранените текстове и се разпространяват под формата или на малотиражен самиздат предимно в чужбина (в случая с текста на Храбал), или остават блокирани като „литература от чекмеджето“<sup>2</sup>. И двамата автори са подложени на рестрикции от властта, и двамата творят в принудата на социална и творческа изолация. Непренебрежимо сходство в поетиките на Храбал и Христов е масивният слой автобиографизми, с който са пропити разглежданите текстове. Написани в подобните условия на капсулирана и нивелирана литературна реалност, тези творби излизат извън коловозите на творческо-социалните парадигми на тоталитарния апарат, за да разобличат нормативността. С почти кафкиански маниер е дестабилизирана линията между реално и фантастично и чрез ярки гротески е очертана антихуманността на бюрократичното тоталитарно общество, което лишава колективния човек от възможността за индивидуалност и свободен избор. Тези произведения са поетико-романтични изповеди, те предлагат свои собствени философско-екзистенциални концепти за мястото на т. нар. „малък човек“ в смазващия свят на забрани, заблуди, егоцентрични стремления и привиден успех. Най-голямата заслуга на тези творби е, че показват декласирания герой, който свети със собствена светлина, която струи изпод парцаливата му външност, той е истинският носител на мъдростта и човечността, сплескани от общественото менгеме.

Героите на Храбал и Христов са натоварени с определени митологизми, те са носители на нещо едновременно градивно, но и ретроградно, за тях не са приложими модерните естетически концепции на времето, в което са разположени. Те служат като проводник за идентификация не само на колективната периферия на тоталитарното общество, но и като еманация на персоналния авторов мит – и Христов, и Храбал правят този автомитологизиращ жест съзнателно.

Посредством усложнените метафори и активната игра между въображаемото и реалното почеркът на Христов в неговите белетристични текстове остава недопустим за официалната власт, причинява напрежение и довежда до единствения възможен полезен ход – да бъде забранен, смълчан, притиснат встрани от публичното, което е колкото външно наложено, толкова и лично авторово решение. В двата негови може би най-знакови неофициални текста – „Сляпото куче“ и

---

<sup>2</sup> С термина „литература от чекмеджето“ чешкият българист Якуб Микулецки обозначава онази неофициална литературна продукция в НРБ, която е непубликувана и остава в личните архиви на авторите до падането на комунистическия режим у нас, а в някои случаи – и до днес. Вж. Микулецки 2021: 14.

„Смъртни петна“, се разгръща цялата сивота и болезненост на спрялото време на 70-те и 80-те години, пречупено през личното авторово страдание, но осмислящо абсолютния социален блокаж. Ако в образите на Лазар Вехтошаря от „Сляпото куче“ и Тилза Натаил от „Смъртни петна“ е явна автостилизацията на самия Христов, то в **гротесковите социални визии** в двете повести си проличават безпомощността и безвремието на обикновения човек, притиснат в своята собствена маргиналия, външно мръсен и социално изпаднал, но със съхранена вътрешна чистота и свободен дух. Както в поезията, така и в прозата си Борис Христов избира да постави в центъра на ситуацията именно „малкия човек“, самотника, провинциала, пред когото има повече перспектива, отколкото пред онзи, който е вече на върха, който е горе. Персонажът маргинал има възможността да впери поглед към небето, да търси свободата, да се визира в невидимите лъчи на битието. Разположен отвъд координатата на нормата, той може да изглежда не-нормален, но тази конструкция всъщност му дава повече шансове да разгръне своята идентичност в условията на социални ограничения. Именно такъв е Лазар Вехтошаря, чиято максима е „живей като птица, умри като куче“ (данни за източника). Повестта „Сляпото куче“ е бунтът на съвестта, радикалното противопоставяне на света и протестът срещу подмяната на човешкото в условията на тотален морален разпад. Реалността е десакрализирана, животът на главния герой Лазар е ограничен физически в конския фургон на оградената с буфери изоставена жп линия, както и в кръчмата, изградена на място на някогашната чакалня.

Героите на Христов са странни хора, грешни, пияници, но са по-нормални от всички останали – от служителите в погребалното бюро, от попа, от платената утешителка – всички тези антиличности са еманация на цинизма на институциите, които поругават човешкото, които са способни да изтръскат цигарата си в ръката на мъртвеца или да осквернят мъртвото тяло на младо момиче. Както пише Божидар Кунчев, „саркастичен, съчетал умело трагичното с комичното, поет в прозата си, с умението да насити разказаното с мъдрост и метафоричност, авторът придава на повестта си голяма познавателна стойност. Тя е драматичен разказ за една действителност, погубваща, но и самата тя обречена на гибел“ (Кунчев 2013: 89).

От друга страна, повестта „Смъртни петна“ е своеобразен връх в творческия път на Борис Христов, защото, освен че представлява поезия в проза, тя предлага и антология на т. нар. фореми на автора – тристишия, органично свързани с повествованието, но и самостоятел-

ни поетически конструкции. В текста е усилен метафоричността, усещането за надреалност, метафизичност и аутомитологизъм е най-силно, срещат се мотиви от стихосбирките „Честен кръст“ и „Вечерен тромпет“, а някои от героите и темите в самата повест преминават покъсно и в романа „Бащата на яйцето“. Всичко това свидетелства за една последователна и пълнокръвна творческа мисъл. Чрез пътя на героя Тилза Натаил нагоре към върха, където попада, когато достига Христова възраст, и последвалото шеметно спускане надолу се чертае траекторията на самата поезия като живот, чиято територия е страданието. Особено силно Христов разгръща проблема за съпричастността, любовта и страданието, за способността на личността да помогне на падналия, да го утеши в мъката му. Тази повест е едновременно и просветление, и изповед, и автобиография, и осъзнаване, че „колкото човек расте в очите на околните, толкова по-ниско пада в собствените си очи“ (Христов 2015: 109). Поезията се превръща в самотно пътешествие през териториите на духа (Сугарев 2013: 103) – път, който първо води нагоре, но после неизбежно се спуска надолу.

Героят на Бохумил Храбал Хантя от „Прекалено шумна самота“ също е персонаж, чийто поглед е винаги вперен нагоре – пряко и преносно. Макар многократното повторение на фразата „тридесет и пет години работя в пункт за вторични суровини и пресовам стара хартия“ да създава усещането за праволинейност, за движение на живота по хоризонтала, всъщност този емблематичен протагонист се движи нагоре, защото постоянно се образува *против* волята си и развива такава изключителна чувствителност към ценността на знанието и към книгата като негов носител, че в крайна сметка работата се равнява с живота. Хантя отбелязва, че „чрез книгите и от книгите разбрах една поука – че небесата изобщо не са хуманни и че човек с остър ум също няма как да бъде хуманен, и не защото не иска да бъде, а защото това противоречи на правилната насока на мисленето“ (Храбал 2018: 10). Тук вертикалата нагоре е подчертана допълнително от физическата обусловеност на пресовача на хартия – затворен да работи в едно мазе, понякога, въпреки че тази работа се е превърнала в неговия живот, му опротивява и „на дъното на моето подземие се образуваше блато, разлагаше се и нагоре се издигаха мехурчета като блуждаещи огънчета над пън, разпадащ се в отвратителна локва кал“ (Храбал 2018: 30). Гротесковата визия за гниещата хартия във влажното и тъмно мазе е в контраст с безценните книжни находки, които Хантя грижливо спасява и занася вкъщи. Той не е способен да унищожава с лека ръка книгите, които ос-



таналите изхвърлят, и това неизбежно го отдалечава от прагматичността на новите по-млади и хладнокръвни работници.

Хантя е неефективен, неадаптивен, извън модернизиранието на трудовия процес. В очите на своя началник грубиян и на младите той е една ретроградна фигура, която повече няма място в забързаните процеси на пресоване на хартия, но и изобщо в обществения живот. Хантя е самотникът, мечтателят, надарен с простотата на обикновения работник, но с вселенския ум на един образован против волята си човек. Той е способен да цитира Хегел, Кант, Ницше, Еразъм Ротердамски, Еклесиаст, развил е Сизифов комплекс и когато го понижават да пресова обикновена хартия, а не книги, той спира да вижда смисъл не само в работата си, но и в собствения си живот. Затова и неговият образ е толкова вълнуващ и привлекателен. Храбал акцентира върху мотивите за плодотворна самота, в която човек може да изживее връзката си с кръговрата на битието. Доминират мотиви, които се развиват като самостоятелни вариации на тема битието на човека, а той от своя страна не спира да гледа нагоре и не се отдава на копнежа да се самонадскочи. Монологът на Хантя вече не е характерният за „пабителския“ персонаж монолог. Според френския изследовател Марио Пелетие (1988) в тази книга е изграден един от „най-пронизващите образи на натрошения тоталитарен режим и с едновременно кафкианската същинска чешка ирония е проникновена история на тема **мястото на човека в света**“ (цит. по Янкович 1993: 135).

Във фигурата на Хантя можем да разпознаем самия Храбал, който в книгата „Счупени огледала“ (Rozbitá zrcadla) признава, че романът е автобиографичен, тъй като самият той прекарва няколко години в пункт за събиране на вторични суровини. Споделя, че това преживяване го разтърсва така силно, че след това разказва за него в кръчмите толкова дълго време, че в един момент започва да не различава кое е истина и кое е измислица. В пункта за вторични суровини на ул. „Спалена“ в Прага Храбал прекарва от 1954 до 1959 г. в компанията на Индржих Пойкерт – Хантя, първообраз на героя в „Прекалено шумна самота“, който се появява и в новелата „Сватби в къщата“<sup>3</sup> (Янкович 1993: 136).

Разобличаването на социалния строй, който отнема надеждата за истинност, и представянето на проблема за **нормата** през оптиката

<sup>3</sup> „Сватби в къщата“ в превод от Васил Самоковлиев излиза на българския книжен пазар през декември 2021 г. (издателство „Колибри“), а в края на 2022 г. същото издателство публикува и VITA NUOVA – втората книга от автобиографичната трилогия, включваща „Сватби в къщата“ и „Пролуки“.

на героя от социалната периферия, притиснат и зависим от бюрократично-идеологическите обстоятелства на своето времепространство, безпощадно дирижиращо отделните съдби и отнемашо човечността, е основната тематична ос, която свързва Храбал и Христов. И при двамата автори се срещаме с маргинални персонажи, декласирани, отритнати в периферията на обществото фигури, с отблъскващ външен вид, но с красива душевност. Техният статут се разколебава единствено от **стилизирането на образа на самите автори**, които инкорпорират собствените си екзистенциални търсения в своите герои – дали това ще е Хантя, дали ще е Лазар Вехтошаря, който съзнателно бърза към края на живота си и по пътя откупува всички палта, които някога е ушил, за да заличи всяка следа след себе си, дали ще е фантастичната фигура на Тилза Натаил, който се е втурнал от върха на склона към платото, за да изживее живота си по-бързо и да настигне онези, тръгнали преди него, откривайки истината за баща си, вселената и смисъла на поезията. Всеки един от героите е надарен с особена изключителност, всеки от тях се движи в алегоричния вертикал надолу и нагоре, а изходът е единствено възможен нагоре. Въпреки трагичния житейски финал при всеки един от протагонистите особняци, Христов и Храбал успяват да разколебаят **представата за смъртта** като негатив, а по-скоро я издигат в статут на единствен възможен морален императив в нехуманните условия на тоталитарна власт, когато усещането за предстоящ социален и духовен апокалипсис е повече от силно. Ето защо Бохумил Храбал и Борис Христов, макар да нямат реален контакт или форма на каквато и да е приемственост помежду си, в две от най-травматичните десетилетия за социалистическа Чехословакия и България интуитивно усещат по сходен начин проблема за малкия човек в периферията, за когото агресивните социални норми са разрушителни, непродуктивни, разграждащи личността, принудена да бъде отвъд нормата, такава, каквато я приема публичният нивелир.

Осмислянето на близкото социалистическо минало в Чехия все още не е приключило – по същия начин, както не е приключило и в България. Поради тази причина всеки един компаративистки жест сам по себе си активизира процесите на осмисляне на националните идентичности на европейските народи чрез средствата на собствената им културна, социална и историческа памет и популяризиране на културно-литературното наследство, останало по една или друга причина в периферията на вниманието на читатели и литературни историци.

ЛИТЕРАТУРА

- Дойнов, съст. 2013:** Дойнов, П. (съст.). *Борис Христов в българската литература и култура. Изследвания, статии, есета.* [Doynov, P. (sast.) Boris Hristov v balgarskata literatura i kultura. Izsledvaniya, statii, eseta.] София: Кралица Маб, 2013.
- Зумър 1990:** Zumr, J. Ideová inspirace Bohumila Hrabala. // Jankovič, Milan, Zumr, Josef aj. (ed.) *Hrabaliana. Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala.* Praha: Prostor, 1990, 121 – 136.
- Кунчев 2013:** Кунчев, Б. „Живей като птица, умри като куче!“ [Kunchev, B. „Zhivej kao ptitsa, umri kao kuche!“] // Дойнов, Пламен (съст.). *Борис Христов в българската литература и култура. Изследвания, статии, есета.* София: Кралица Маб, 2013, 59 – 81.
- Микулецки 2021:** Mikulecký, J. *Mezi disentem, undergroundem a šedou zónou. Neoficiální bulharská literatura 1944 – 1989.* Praha: Academia / Slovanský ústav AV ČR, 2021.
- Неделчев 2013:** Неделчев, М. Жестът на оттеглянето. [Nedelchev, M. Zhestat na otteglyaneto.] // Дойнов, Пламен (съст.). *Борис Христов в българската литература и култура. Изследвания, статии, есета.* София: Кралица Маб, 2013, 30 – 39.
- Сугарев 2013:** Сугарев, Е. Форемите на Борис Христов. [Sugarev, E. Foremite na Boris Hristov.] // Дойнов, Пламен (съст.). *Борис Христов в българската литература и култура. Изследвания, статии, есета.* София: Кралица Маб, 2013, 100 – 125.
- Храбал 2018:** Храбал, Б. *Прекалено шумна самота.* [Hrabal, B. Prekaleno shumna samota.] София: ИК „Колибри“, 2018.
- Христов 1990:** Христов, Б. *Сляпото куче. Долината на обувките.* [Hristov, B. Slyapoto kuche. Dolinata na obuvkite.] Варна: Книгоиздателство „Георги Бакалов“, 1990.
- Христов 2015:** Христов, Б. *Стълп от прах.* [Hristov, B. Stalp ot prah.] София: Рива, 2015.
- Янкович 1993:** Jankovič, M. Bohumil Hrabal: Příliš hlučná samota (1977). // Holý, Jiří, ed. *Český Parnas. Literatura 1970 – 1990. Interpretace vybraných děl 60 autorů.* Praha: Galaxie, 1993, 134 – 141.



***ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ –  
СЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРИ***





## ТИПОВИ ФОРМАЛНО-СМИСАОНИХ ТЕКСТУАЛНИХ ВЕЗА У ЕСЕЈИМА И ЧЛАНЦИМА РАСТКА ПЕТРОВИЋА

*Нина Ђеклић*  
*Универзитет у Источном Сарајеву*

## TYPES OF FORM-MEANING TEXTUAL CONNECTIONS IN RASTKO PETROVIĆ'S ESSAYS AND ARTICLES

*Nina Ćeklić*  
*University of East Sarajevo*

In this paper we deal with the signals of contextual conditioning – textual connectors – and types of form-meaning connections, using a rich corpus that includes the collected and assembled critical texts and articles written by Rastko Petrović (1898–1949). The linguistic analysis includes both textual connectors and compositional figures of speech, and encompasses two aspects of study – stylematics, that is, structural weaving, and stylogenicity, that is, the expressive value of unusual units.

**Key words:** palilological repetitions, textual connectors

У обимном и жанровски разноликом књижевном опусу Растка Петровића, „једног од најважнијих српских писаца 20. столећа“, посебно мјесто заузимају његови критички списи, чланци, огледи и есеји који се по стилском приступу писању могу подијелити у двије основне скупине. У првима, Петровићев стил је више пјеснички но научан, више емоционалан и етеричан но систематичан и разложен, претежно је саздан од импресија, запажања, дигресија, помало дадаистички, проткан ствараочевим поетичким схватањима. Бојан Јовић наглашава да такав пишчев „наизглед разбарушен и недисциплинован стил“ није произвољан: „добрим делом, он је последица авангардне програмске усмерености ка мешању књижевних родова и врста, дакле и ка естетизацији манифестних текстова, и са собом увек носи мноштво поетичких идеја и ставова,

експлицитно изражених или прерушених у песничке слике“ (Јовић 2005: 47). Такви су нпр. текстови *Мисао*, *Лаж*, *Хелиотерапија афазиије*, те приказ Винаверове књиге *Громобран свемира*. У другима је Петровићева мисао строжа, егзактна, конклузије су јасно изведене. Њима припадају, прије свега, есеји о народној умјетности: као што је *Младићство народнога генија*. И једни и други синтетишу експлицитну поезију Растка Петровића, размишљања о стварности, животу и умјетности, гдје умјетност увијек представља нову реалност. Затим, разматрања о космизму, витализму, конструктивизму, ријечима, њиховом значењу, човјеку и природи. Мисао Петровићева одјенута је у метафизику и психологију, а утемељена на идејама кубизма и футуризма. Естетика кубизма оцртава се како у мислима (значењу) тако и у структурном ткању (форми) текстова, који су саздани од палилошких понављања, мутипликација хомофункционалних јединица, удвајања по једнакости и једначитости, итд. И то нарочито у онима који нису строго научно структурисани. Ипак, по Јовићевом мишљењу, полазишна тачка ових поступака код кубистичких књижевника и Растка Петровића умногоме се разликује. Удвајања и варирања код кубиста подражава сликарско *кружење око предмета* које га приказује из више перспектива и тако, игром ријечи, истиче, док је код Петровића ријеч о ослањању на народну књижевност и митско мишљење. Петровићева поетичка мисао и реченица су стога динамичније и богатије. (В. о томе у: Јовић 2005: 346.)

Аналогно свему реченом, у нашу лингвостилистичку анализу биће укључена оба стилска типа Петровићевих текстова (есеја и чланака). Она ће показати које су то доминантне смисаоно-формалне везе у једнима а које у другима.

Примјер који ћемо ставити под лупу лингвостилистичког истраживања ексцерпиран је из кратког есеја *Лаж* који је првобитно штампан на унутрашњој страни корица часописа *Сведочанства* 1925. године. То је кратки текст који категорију лажи посматра као духовну творевину, изузимајући из разумијевања њеног општеприхваћено етичко и социолошко становиште, и посматрајући је као златну потку имагинације, а самим тим и умјетности. Њена вриједност обитава између вриједности стварности и вриједности сна и нипошто није илузорна:

*Лаж* није само психолошки, морални или лични моменат, но је првенствено духовна творевина и естетско ослобођење имагинације, тако да подлеже истим законима којима и друга духовна стварења.



Ако дакле елиминишемо морално и социјално питање од генезе лажи, затим запоставимо лаж под околностима и лаж из користољубља, лагати остаје увек као један апсолутни духовни таленат а лаж као уметничка творевина која се да израђивати, допуњавати и усавршавати. Лаж је при том и једна од најдиректнијих и најподсвеснијих духовних стварања; она је и најпотпунији сан личности, најсрећнији и најуспешнији: самим тим што жудња подвести и координирано богатство имагинације – уређеније но у сну спавања – суделују у њој заједно необично тесно. Затим, више но и уметношћу, лажју се лагано удваја сама основна личност индивидуе, не само у односу према околина но и у односу са сопственом личношћу; ово у толико пре што једна апсолутно успешна лаж о самом себи допуњује (као што би стварни доживљај) и богати личност онога од кога произлази. Као чиста еманципација импулса личности и као градитељка саме личности, лаж би за проучавање била још много занимљивија и од сна и од чистог естетичког стварања, да је само могуће имати праве збирке карактеристичних лажи, затим и опсервација на самим њиховим ствараоцима (ЕЧ, 471)<sup>1</sup>.

Тематизација лажи у наведеном есеју, особине и значења која јој се приписују, концептуална позиција из које се сагледава, читаоца измјештају из позиције човјека са устаљеним етичким и друштвено пожељним ставовима и смјештају га у позицију онога коме се лаж изненадно, већ у инвокативној реченици, расвјетљава као духовни феномен. И све се то дешава већ у првој изреченој реченици, односно ауторовом ставу којим се ставља знак једнакости између лексеме *лаж* и њеног истакнутог *новог* значења – *првенствено духовна творевина и естетско ослобођење имагинације*, у синтаксичкој форми градационе реченице са везницима *не само/него* која садржи двије реченице са именованим субјектом *лаж* у првој и двама предикативима исказаним синтаagmaма са конгруентним атрибутима у првој реченици и конгруентним (*духовна и естетско*) и неконгруентним (*имагинације*) у другој реченици. У семантичком смислу, у складу са самим значењем градационих реченица, истакнут је садржај друге реченице. Са аспекта функционалне реченичне перспективе, теме и реме и датог и *новог*, такође, статус *новог* у саставу теме има лексема *лаж*, а наведени предикативи представљају шире рематско језгро, с тим што је реченични и информативни фокус на синтаagmaма *духовна творевина и естетско ослобађање имагинације*. У наредним

<sup>1</sup> (ЕЧ) у: Растко Петровић, *Есеји и чланци*, Београд: Полит, 1974.

реченицама лексема *лаж* понавља се у различитим облицима и позицијама и одговара полиптотону – фигури палилошког понављања. „Полиптотон се одређује као позиционо неусловљено понављање једне ријечи у различитим облицима у више реченица или стихова“ (М. Ковачевић 2000: 299). По дефиницији, постоје два битна обиљежја која полиптотон одвајају од осталих палилогија, а то су позициона неусловљеност и обличка различитост. Већ у другој реченици именица *лаж* се појављује у саставу субординиране синтагме *генеа лаж* у функцији неконгруентног атрибута, потом у саставу синтагми *лаж под околностима* и *лаж из користољубља*, у синтаксичкој позицији главног члана објекатске синтагме, а затим не само да се јавља у различитом морфолошком облику већ и као друга врста ријечи – глагол *лагати* у инфинитиву у функцији субјекта. И то све у различитим реченичним позицијама. За разлику од инвокративне реченице у којој је лексема *лаж* представљала ново у саставу теме, она у наредним реченицама, у различитим облицима и заузимајући различите реченичне позиције, представља дато у саставу теме. Из тога произлази да су сви *нови*, непоновљени сегменти ново у склопу ширег рематског језгра. У већини конструкција у ексцерпираним примјеру, они јесу појашњавање, описивање, придодавање нове информације, тј. *новога датом*, и то најчешће у синтаксичкој функцији предикатива. *Лаж* се тако изједначава са *једном од најдиректнијих и најподсвеснијих духовних стварања, најпотпунији сан личности, најсрећнији и најуспешнији*, она је као *један апсолутни духовни таленат, еманципација импулса личности*, итд. Спорадично се ова лексема у другом дијелу есеја замјењује и замјеницама *она, њој*, итд., што у домену лингвистике текста одговара супститутивним текстуалним конекторима. Са становишта лингвистике текста, фигуре понављања постају стилистички конектори као сигнали контекстуалне укључености и повезаности реченица у текст (Ј. Силић 1984: 109–132). Јосип Силић не издваја само стилистичке конекторе, већ и граматичке, лексичко-граматичке и лексичке. Стилистичке конекторе, које назива уопштено *анафором*, дијели на лексичке и синтаксичке. И након лингвостилистичке анализе која је показала, да се Петровић, са нивоа лингвистике текста користио стилистичким конекторима које бисмо могли уврстити и у деривативне лексичке (*лаж/лагати*), са аспекта стилистике фигура – полиптотоном, а из призме актуелног реченичног рашчлањивања – моделом Т – Р1; Т – Р2; Т – Р3, гдје је тематски дио увијек лексема *лаж*, а рематски онај непоновљени, нови дио исказа, поставља се питање због чега је овај

врсни зналац ријечи, иако је засигурно имао и други избор, опетовао исту лексему у различитим позицијама и облицима од почетка до краја есеја, ријетко је замјењујући замјеницама *она* и *њој*. Свјесно, скоро мантрички, дакле и хипнотишуће ритмички Петровић је утискује у све структуре, у сва мјеста и све реченичне функције. Он је понавља да би јој првобитно значење установио, открио њену есенцију која примарно није негативно конотирана већ је таквом постала јер ју је човјек злоупотребљавао. Онтолошки, по мишљењу Петровићевом, лаж је основна потка маште, а машта сваког умјетничког стваралаштва. Управо оваквим структурним ткањем, Петровић потврђује на дјелу једну од идеја своје поетике – а то је да се ријечи требају разложити, урушити да би им се поновно вратила њихова изворна значења.

Наредни ексцерпирани примјер који илуструје начин на који Петровић понављањем истих лексичких јединица у облички различитим варијантама и у различитим реченичним позицијама уланчавао и структурно ткао свој текст први пут је објављен под насловом *Дванаест година наше књижевности* у часопису *Време* 1830. године.

Постоји један човечански феномен, то је *мисао*.

Постоји други човечански феномен, то је да *мисао* тражи да се изрази.

Из свакога нашег покрета, из свега чиме градимо своју судбину, издваја се *мисао*. Од дна утробе жене до врховнога пољупца или умирања човековог, запламтела и трагична, светла и згрчена, проткива се *мисао*. И ова припада чак мање једном човеку него колективностима. Читави редови људи несвесно или свесно, изграђују једну или групе *мисли*. Више често но крв, људе везује *мисао*. Истовремено, када на једном крају света људи у *мисли* националности теже да остваре и задовоље комплексе својих чежња, на другом влада *мисао* да је њино задовољење у класном одабирању, на трећем да је то у једној утакмици појединачних способности. Постоји и *мисао* о скрушености и одрицања, или *мисао* колективне сензуалности.

Људи раде, њино тело је у напору и замара се, али један део тела ипак *мисли*. Човек иде са рада кући, види све што се око њега дешава и *мислећи* на све то, он *мисли* и на нешто што је сасвим стран ономе што опажа. Он једе и док жваће, заморен и ћутећи, *мисли*. То је апсолутна *мисао* тела и његовог живота у свест, а из ове зрачи такође у најтајнији кут тела и бића (ЕЧ, 178).

Доминантно обиљежје наведеног примјера јесте опетовање лексема *мисао*, а потом и њеног множинског облика *мисли*, затим и глаголског прилога *мислећи* и презента 3. лица једнине *мисли*, и то најчешће у финалној реченичној позицији. У првој реченици овога есеја, који казује о српској књижевности и њеном статусу, ова ријеч позиционирана је на крај реченице, у информативно најјачу позицију. О њој се најприје казује као о *једном човечанском феномену*, који се потом и открива. Водећи се критеријумима теорије актуелног реченичног рашчлањивања, ова лексема добија статус и реме и информативног тежишта. Прва и друга реченица конципиране су као паралелна реченична секвенца, с тим што су им и језичке јединице у истим синтаксичким функцијама поновљене. Оне у другој паралелној реченици јесу дато у саставу теме, док је ново, такође у саставу теме лексема *други*, а ново у склопу проширеног рематског језгра јесте цијела реченична структура исказана предикатом *тражи да се изрази*. Ова конструкција има и отварачку улогу јер из ње произлази и у њу се слива и у њој се сједињује све што је о *мисли* накнадно речено. И као што *мисао* тражи да се изрази, она се као танана нит или стамена потка протискује кроз све наше биће и цијели наш живот, тражећи оваплоћење у језику, у књижевности. Тако се и у Петровићевом есеју лексема *мисао* колеба, промиче, утискује, тражећи усијек којим може проћи и у ријечима се отјелотворити. Она је свеприсутна нада и свеприсутна мора наша неизречена. У домену теорије о стилским фигурама и у овом примјеру ријеч је о палилошком понављању – полиптотону, гдје опетована лексема, изузев у првој реченици, представља тематски члан, а све нове лексема су или рематизоване или су информативни фокус у реченици.

Растко Петровић је и у другим есејима и чланцима сазданим на поетичким идејама и промишљањима уланчавао текст конекторима – и то комбинујући синонимске, деривативне и стилистичко-репризне. То потврђује и наредни ексцерпирани примјер из есеја *Мисао* који је првобитно објављен 1931. године у часопису *Време*:

Чути, као далеки и блиски шум, као брујање, све оно што говоре, што су говорили и што ће говорити људи свих времена и човечанства; моћи прочитати све оно што су записале људске руке. Ово човечанство што живи пошто је рођено, и има свест живота пошто живи. Има сто година ниједан од оних које случајно видимо, од оних које бисмо можда могли видети, нису постојали; као поље које није још носило своју траву, земља није још била понела њине облике. То је било једно друго људство

што је живело, радило, трпело, изражавало се. Ниједан још члан овога и ниједан више оног.

Кроз сто година само ниједан од нас, и чак ниједан од оних чије главе сагибајући се само можемо да помилујемо, неће ни дисати, ни јецати од узбуђења, ни псовати, ни говорити. Ниједан. То ће бити сасвим други људи (ЕЧ, 473).

У наведеном примјеру смјењују се акустички глаголи *чути* и *говорити*, те именице које припадају истом семантичком пољу – *шум* и *брујање*. Читаоцу се чини да цијела прва реченица одзвања и бруји, ослушкује и слуша. За њом слиједи реченица у којој се преплићу глаголска лексема *живети* у 3. лицу једнине презента, гл. придјев *рођено* и именица *живот*. Затим, визуелни гл. *видети*, па егзистенцијални глагол *постојати* у одричном облику. А потом се сви они поновно понављају и синтетишу у реченици – *То је било једно друго људство што је живело, радило, трпело, изражавало се*. И сав је људски живот, цијело једно човјечанство, изречено наведеним лексемама које се понављају у различитим, понекад и синонимним облицима, удјенут у овај пасус. Растко Петровић у наредном пасусу понављајући лексему *ниједан* у различитим синтагмама као да издваја једног од људи свих времена и цијелог човјечанства и одричним га обликом брише и поништава, у прах претвара све што је он чинио, чуо, видио, прочитао. А тако са њим гаси и његову мисао и додаје – *И ако бисмо зажалили за чим такође, то је што нећемо више чути да се са бескрајног човечанства, као брујања, као испарења, неразговорно и стално диже мисао* (ЕЧ, 476).

Поред есеја и чланака у којима Растко Петровић, као што смо већ рекли и показали, ријечи мантрички понавља – дословно и синонимски, у расипању тражећи им првобитни смисао и значење, чинећи то понекад хаотично, а ипак смишљено и у дослуху са својим поетичким схватањима, у оним другима овај мајстор ријечи и стила изричито је научан. У складу с тим, користи се уобичајеним текстуалним конекторима који су, заправо, главна одлика научног функционалног стила. Међу њима су најдоминантнији лексички конектори (в. о томе у Силић 1984: 109–132), и то супститутивни деиктички, амплификативни и конфронтативни.

Наредне ексцерпирани потврде репрезентују употребу супститутивних модалних (1), локалних (2), каузалних (3) и темпоралних (4) текстуалних конектора у есејима и чланцима Петровићевим:

(1) Уопште, песник као такав припада једној људској врсти; понаособ он подлеже својим индивидуалним, расним и другим особинама, које га натерају да се у свом песничком развоју друкчије опредељује од себи сличних. Тако да, по сили својих индивидуалних карактеристика, он не може да цео спољни свет преради у свој унутарњи живот (ЕЧ, 460).

(2) Целог живота песник без престанка врши тај избор, под контролом своје осећајности, узбуђујући се ред једним датама и одбацујући друге као незанимљиве од себе. Отуда она велика и нагла песничка открића при животним променама самога песника, која су у ствари дубоке и праве песничке инспирације; јер инспирација није ништа друго до потреба да се једно ново сазнање материјализује и стави у ред проверених искустава, тј. да се уметнички оствари (ЕЧ, 461).

(3) Барочијева прича такође показује да нико у оно доба није присвајање туђих стилова, као најприкладнијих за обогаћивање личних израза, сматрао недостатком уметничких способности. Зато би било сасвим природно и нормално да је Микеланђело усвојио стил двадесет година млађег Коређа ако је на тај начин могао удовољити Томазу (ЕЧ, 73).

(4) Ја лично, чини ми се, почео сам свој издвојени човечански живот искуства и емоције од догађаја анексије Босне и Херцеговине, када сам свршавао основну школу, а који нам је донео читаво јато странаца, новинара и политичара. Тада су у нашу кућу долазили многи Руси, емигранти, који су дошли из Швајцарске и Италије: Амфитеатров, Викторов, Владимиров; млади руски официри, и најзад, не знам како и од кога препоручен, један млади студент [...] (ЕЧ, 453).

По учесталости употребе за супститутивним деиктичким конекторима у есејима и чланцима научног карактера слиједе амплификативни, развијачки текстуални конектори (5), и то десцендентног типа који развијају већ задату општу тему. На примјер:

(5) Међутим, њихово досадашње духовно стварање изгледа отприлике овако:

С једне стране је примена надреалистичке мисли не ревизију елемената из којих је састављен живот целокупног духа, у свим његовим зависностима [...]

С друге стране њина тежња за конкретизацију стечених сазнања на плану живота они су решили ад хок усвајањем целе једне већ изграђене догматике: приступом историјском материјализму (ЕЧ, 280).

Изабране потврде конфронтативних конектора (6) којима се један садржај у оквиру теме супротставља другом јесу:

(6) Народ је и сам и сувише говорио о играма вила, вештица и др. да би било потребно на њима задржавати се. Напротив, много је мање познато да је уметничко песништво почело са првим појавама словенског живота у чувеној песми о Игору [...] (ЕЧ, 291); [...] онда већ можемо замислити колико та расност расличује и најпримитивније духовне представе различитих племена, кад је овим често сама жива реч била инспирацијом. Или обратно: узевши да је идеја често, уз друге етнолошке и географске особености, била та која деформира реч, мора да се страховито раздвајала од идеја других раса, кад је учинила да се та реч толико разликује од речи других раса (ЕЧ, 367); Осим тога надахнуће тежи још и да продужи живот у правцу тих нових сазнања, која одједном обасјају новим бојама живот и чине се увек као његова прва права одгонетка (ЕЧ, 461).

Конфронтативним или тачније речено конфронтативно-ексклузивним конекторима увијек се истиче садржај друге реченице која и започиње овим типом конектора. Улога им је да допуне садржај прве реченице и додатно га појасне, издвајајући супротстављени, али уједно и ексклузивни садржај теме.

И да закључимо. Есеји и чланци Растка Петровића представљају изузетан корпус за текстолингвистичка истраживања, поготово она о текстуалним конекторима. Ови текстови се по стилском приступу писања, али и по начину употребе формално-смисаоних веза могу подијелити на два типа: први који су стилски разбарушени, помало хаотични, те који подражавају књижевно-стилске тенденције тога периода, и други који представљају текстове научног стила. И текстуални конектори, односно фигуре палилошког понављања у њима се разликују. У првима Петровић не употребљава конекторе уобичајене за научни стил, док у другима то искључиво чини. У првима су конектори чисто стилистичког типа, а најдоминантнија фигура палилошког понављања је полиптотон, док се у другима он скоро никако не појављује. Ако се запитамо зашто је Растко Петровић баш полиптотон изабрао за формално-смисаоно повезивање, одговор заправо лежи у сличности стилематичности ове фигуре са структурном поставком мисли у тексту или, тачније речено, са поетичким одликама писма Растка Петровића. Ријечи се понављају, понављају, троше, у свим својим облицима, у свим реченичним позицијама, неусловљено, придодају им се многа синонимна значења док се не оголе до свога примарног, заборављеног значења. И смисла.

## ЛИТЕРАТУРА

- Јовић 2005:** Јовић, Б. *Поетика Растка Петровића*. [Jović, B. *Poetika Rastka Petrovića*.] Београд: Народна књига – Алфа: Институт за књижевност и уметност, 2005.
- Ковачевић 2000:** Ковачевић, М. *Стилистика и граматика стилских фигура*. [Kovačević, M. *Stilistika i gramatika stilskih figura*.] Крагујевац: Кантакузин, 2000.
- Силић 1984:** Силић, Ј. *Од реченице до текста*. [Silić, J. *Od rečenice do teksta*.] Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1984.



## РОМАНЪТ НА ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН „АВИАТОР“ КАТО ОПИТ ЗА ДИАЛОГ МЕЖДУ ВРЕМЕНАТА<sup>1</sup>

*Ренета Божанкова*

*Софийски университет „Св. Климент Охридски“*

## EVGENIY VODOLAZKIN'S NOVEL “AVIATOR” AS AN ATTEMPT AT DIALOGUE BETWEEN TIMES

*Reneta Bozhankova*

*St. Kliment Ohridski University of Sofia*

The study is devoted to the questions of the modern novel and its relations with different versions of historical narration. The work examines various aspects of the artistic presentation of the theme of time and memory in the novel *Aviator* by the contemporary Russian writer E. Vodolazkin.

**Key words:** memory, alternative history, contemporary novel

В началото на миналия вече ХХ век руският писател и философ Василий Розанов, станал свидетел на разпадането на познатия свят, записва: „Накъде вървиш, световна историйо?“ – „Не вървя, ами се скитам. Изгубих се. (...) Нима това не е краят на времената? Едва ли някой се съмнява. Историята, разбира се, свършва“ (Розанов 1999). Осъзнаването или по-скоро усещането, че историческите пътища са прекъснати или са променили посоката си, че ги няма старите, а новите предизвикват трепет с неизвестността си, съпътства хората в разломни епохи, които после от далечината на времето литературата се опитва да разбере, но и да разиграе историческия театър отново, да премисли неизвървяното и да очертае алтернативите на случилото се. Руската литература от последните три десетилетия посвещава редица романи на размирния ХХ век, на неговите войни, революции, преврати и предопределилите ги събития и личности, но също и на дописва-

---

<sup>1</sup> Изследването се осъществява с подкрепата на проект на Софийския университет „Св. Климент Охридски“ – Договор № 80-1-115/16.05.2022.

не и допълване на известното и фактите с алтернативни варианти на развитие и дори фантастични сюжети. Ще споменем само някои произведения на съвременната проза: „Чапаев и Пустота“ на В. Пелевин, „Борис и Глеб“ и „Пруска невеста“ на Ю. Буйда, „Репетиция“ и „Преди и по време“ на В. Шаров. М. Каневская определя такъв тип текстове като „нео-епос“, подчертавайки неголямото отстояние във времето като основна особеност; те са „митологията на близкото минало, проследявано с дистанция от едно поколение или даже един живот“ (Каневская 2000). Вариант на определяне на тези творби е „псевдоисторически романи“ (Ашчеулова 2007), като основателно е също търсенето на мястото им в регистрите на т.нар. „алтернативна история“ (Шнайдер-Майерсън 2009; Сергеева и Сундукова 2022).

В тази проза, съединила историческия разказ и фантастиката, особено често се използват аз повествованието, дневникът, епистолата с тяхната претенция за истинност, за лична преживяност, но и се подлага на анализ субектът, който тълкува или който създава текста свидетелство или текста памет, проследяват се неволните аберации на паметта и преднамерените деформации на случилото се в написаното. Иначе казано, подкопава се доверието във всяко знание за историята, но се и гради убеждението, че друго едва ли е възможно. Това в немалка степен е приложимо като наблюдение над романа на Евгений Водолазкин от 2016 г. „Авиатор“ (български превод на Здравка Петрова от 2020 г.), разказ за връстник на ХХ век, който се събужда в края му, след като е бил подложен на експеримент (замразяване). Това произведение е предшествано от взирация се в още по-далечно минало роман „Лавър“ (2012) и следвано от текстове за паметта и забравата, като романите „Оправданието на острова“ (2020) и „Чагин“ (2022). Водолазкин е един от най-успешните съвременни руски писатели, обект на подчертано внимание от литературната критика – и руска, и чуждестранна, включително и заради професионалната му принадлежност към филологията и по-специално към изследванията на староруската култура. В многобройните статии, монографии, сборници особено място заема темата за времето и паметта в текстовете на Водолазкин (Мотеюнайте 2017; Балея 2021; Лисова 2020; Джили 2022; Лунде 2022), като тази тема е сред основните в достъпните и в интернет интервюта и лекции на писателя, в които той участва в най-прекия смисъл в диалогични формати с читателите и критиците си, но всъщност и в отворен и достъпен диалог с нашето време през всички канали на медийна комуникация.

Романите на Водолазкин са вече добре познати у нас, представени са не само в научни изследвания, но и в редица онлайн публикации и коментари в платформи за социално четене и социални мрежи (<https://booklover.bg/book/лавър>; <https://novinata.bg/obsthestvo/zastho-trqbva-da-prochetete-romana-na-evgeniy-vodolazkin-brizbeyn/>; <https://literaturnirazgovori.com/>; <https://bibliotekata.org/2020/12/15/aviator/>). Читателите и коментаторите на романите в българския културен контекст обръщат специално внимание на историческите аспекти на романите, като със своите мнения и виждания сами допринасят за диалога на културите и времената, замислен и осъществен в творбите на руския писател.

Научните изследвания върху творчеството на Водолазкин и в частност върху романа „Авиатор“ често се спират и върху друг ракурс на диалога с миналото – с литературните образци, чиито сюжети, фрази, персонажи, мотиви са използвани като знаци на времето, което за човека от края на ХХ и началото на ХХІ век е недосегаемо освен чрез текст и разказ. В текста на романа се разпознават следи от Ив. Бунин, В. Набоков (Белоусова 2022), А. Платонов и още ред автори, пресъздали в литературни творби вече миналия ХХ век, но цитатността при Водолазкин по-скоро може да се възприема по предложения от В. Абашев начин: „Тя би могла да се определи като сумираща – фрагментът от текста отправя едновременно към много източници, като цитира не конкретен текст, а по-скоро културен топос, който се е оформил в резултат на еманацията на много произведения в съвкупната представа за „стил, епоха, образ на историческа личност и т.н.“ (Абашев 2019: 320).

В романите си Евгений Водолазкин използва свободно и щедро литературния опит на постмодернизма, но освен с изкуското и филологически изкушено използване на похватите на интертекстуалността те впечатляват и с жанровия си диапазон, и с перспективата на историческия си хоризонт, и с играта с факта и фикцията, която недвусмислено издава филолога медиевист, но и ни дава възможност да разглеждаме тези творби под ъгъла на алтернативната история и на историческата фантастика.

Историческата фантастика има множество поджанрове и жанрови вариации, чието описание на свой ред е разноречиво, като един от вариантите е да се говори за чиста алтернативна история, където разклонението в историята се дължи на „естествени фактори и причини“, а другият, видян като „псевдоалтернатива“, предизвикана или описана от пришълец, друговремец, „попаданец“ (рус.), т.е. попаднал в друго време и място. Точно това е определението, което се търси за пос-

тигане на още по-голяма резолюция при разглеждането на феномена, защото и в жанровото разклонение за „попаднали“ има още вариации, като най-ясното разделение идва именно от използваната форма – попаднали, т.е. не по своя воля, без да разберат, събудили се в друго време или друг свят. Тук е разликата в сравнение с още един вид премествания във времето – машини и полети (да си спомним тук за братя Стругацки и техните прогресори или за „Фатален срок“ на Майкъл Крайтън например). Следвайки разклоненията нататък, стигаме до разграничения в сюжетните решения, при които „попадането“ в другото време може да е събуждане и осъзнаване в своето или в чуждо тяло. И така жанровата решетка се оказва все по-плътна зашрихована.

Историческото повествование с включване на елементи на фантастика, на пътуване във времето е една литературна тенденция, чиято глобална видимост се дължи в немалка степен и на интернет посредничеството за пишещите и четящите алтернативна история, историческа фантастика, както и популярните фенфикшън масиви с такава жанрова относимост. Академичният изследователски поглед строго изпраща всички тях в периферията на литературното поле, доколкото не вижда в тези изобилни текстове творби с потенциал да се превърнат в класика. От друга страна обаче, взрем ли се в литературната история, ще видим достатъчно примери за използването на възможностите на сюжета за „рокадата във времето“ и преминаване на портала в произведения на автори класици, като Марк Твен или Михаил Булгаков. Съвременната култура впрочем с такава готовност приема всяка нова вариация на добре познатия сюжет за преминалия от едно време в друго, че всеки опит той да бъде използван в литературата, която не бихме отнесли към популярната, масовата, заприличва на ходене по тънък лед. В тези случаи ироничното отдалечаване на автора и от похвата, и от героя, и от историята запазва влиянието му върху читателя, разпознал модела на разказа за другоребеца.

Такъв е именно случаят с романа на Водолазкин „Авиатор“, в който писателят е събрал колекция от жанрови матрици и е демонстрирал приложението им в един разказ за човек, роден в началото на XX век, който, събуждайки се в края му, трябва да възстанови както собствените си спомени за живяното време, почти изтрити от замразяването, така и бялото петно на пропуснатата история, каквато се е случила в негово отсъствие, но каквато читателят в детайли познава. Посочените по-горе жанрови подходи – дневникът, първоличното повествование, служат за постигане на правдоподобие при връщането по нишката на паметта и откриването на себе си с вечния въпрос „Кой

съм аз?“ и намерените, но неудовлетворяващи отговори. Четенето, разказите на другите, предметите от миналото са пътищата, по които се движи героят от безвремието на безпаметството към осъзнаването на себе си като мост, разпрострян между живените начало и край на века.

Във фантастиката и алтернативната история, както вече посочихме, се търсят и осмислят ефектите от намесата или самото присъствие на героя – пътешественик във времето, и промените, които се случват напред и назад в историята. Иначе казано, светът се е променил заради появата на героя. В романа на Водолазкин сме предизвикани да мислим за обратен развой на обичайния за тези фантастични повествования. Хибернацията на героя го изважда от историята и тя е такава, каквато я познаваме, вероятно и поради това наглед малозначително отсъствие. То обаче е многозначително в светлината на идеите и хипотезите за минималното въздействие и колосалните последици. Историята е такава именно защото от нея е бил „изваден“ Инокентий Платонов.

Романът „Авиатор“ не е само поредният опит да се обобщи, осмисли и види в алтернативен вариант стремително отдалечаващият се ХХ век, като се обясни с „помътняване на съзнанието“ на времето случването на главоломни събития, от които историята тръгва в друга посока. Едва ли ще е пресилено, ако кажем, че руската литература и на ХХ, и на ХХІ век има за един от тематичните си фокуси винаги острата и болезнена тема за историческия поврат, осъществен през 1917 г. Дали той ще бъде оценен като „страшна желязна завеса, спускаща се над Русия“, както пише Розанов в „Апокалипсис на нашето време“, ужасен от зрелището на случващата се пред очите му история, като „великолепна хирургия“, провидяна от доктор Живаго в едноименния роман на Б. Пастернак, или ще се съберат преживяното и въобразеното в един „кристален свят“, като в едноименния разказ на В. Пелевин, е въпрос на позиция, оценка и дистанция. Най-голяма е тя в романа на Водолазкин „Авиатор“, където се измерва не толкова историческото разстояние, колкото това в пространството, от висотата на погледа на Авиатора, виждащ в друг мащаб света, или както е казано в епиграфа към романа:

– *Знаете ли, ако всеки опише своята, макар и малка, частица от този свят... Впрочем защо пък малка. Винаги ще се намери човек с достатъчно широк поглед.*

– *Например?*

– *Например авиатор“ (Водолазкин 2020: 7).*

Романите на Водолазкин, преди всичко „Лавър“ и „Авиатор“, са романи за паметта, но те са и текстове на новия век, след-постмодерни, бихме казали. Те са събрали литературния опит на миналото за преמודелиране и нивелиране на историята, за игра с нея, защото е видяна като пластична, алтернативна, дори обратима. Като такава е изобразена тя в други, по-ранни творби на руски писатели от ново време, каквито са споменатите по-горе В. Шаров и Ю. Буйда.

Романистиката, създавана от В. Шаров и отличаваща се с остри и екстравагантни сюжети, с волно движение през епохите и още по-волно третиране на историческите личности, станали белетристични персонажи, отстоява своята допустимост и даже равенство с историята, която също е текст и следователно е ненадеждна, субективна и деформираща, релативизираща истината. Основна особеност на романите на Шаров „Преди и по време“, „Мен ли не ми е жал“, „Старото момиченце“ е задължителното присъствие на две тематични линии – религия и история, които се наслагват, препокриват, компенсират си в предишния атеистичен период и може би така приближават се до обективността. Тези творби поставят типичния за руската словесност акцент върху вярата и именно нейното връщане е централна тема за романа „Старото момиченце“, чиято героиня *Вера Радостина* води „народа си“ назад във времето към възстановяване на историята: *„Но в последно време, когато превръщането ѝ в дете вече изглеждаше близко, а от онези, които я бяха чакали, бяха останали живи само няколко души, тя започна да разбира, че навярно винаги бе вървяла към Бога – всичко останало ѝ бе нужно, за да не я спре никой насред пътя“* (Шаров 1998: 133). На страниците на романа „Авиатор“ намираме изразени в записките на Инокентий Платонов сходни идеи, или както отбелязва героинята Анастасия в своя дневник: *„Но ето нещо, което истински ме смая в тези записки: колко детайлно описва той разни подробности, и колкото са по-стари, с толкова по-голяма любов! Казах му това, а той отговори, че пише проект за бъдещото всеобщо възстановяване на света“* (Водолазкин 2020: 366).

Натрапчивото повтаряне на мотива за връщането, за възстановяването на историята, за бъдеще, което е парадоксално движение назад, всъщност може да бъде разчетено и като неудовлетвореност от настоящето, страх от бъдещето и признание, че единствено свършено е далечното минало. В романа на Водолазкин „Авиатор“ връщането на героя се осъществява чрез писането, чрез движението назад – към себе си предишния, чрез реконструкция с думи на изчезналите време, места и хора. Личната и общата история, тяхното разделяне и

сливане са въплътени в предмет символ, какъвто е една статуетка на Темида с отчупени везни, обозначаваща пътя и на героя, и на страната:

Видът на тази статуетка не оставяше и най-малка надежда. Изведнъж проумях напълно ясно, че за някакви си няколко години е изчезнало разбирането за право и не-право. За високо и ниско, за светлина и мрак, за човешко и зверско. Кой и какво ще претегля, пък и на кого е потрябвало сега? На моята Темида ѝ бе останал само мечът.

(Водолазкин 2020: 160)

Обобщавайки, ще цитираме думите на Водолазкин, казани за Вл. Шаров, но напълно относими и към собствените му текстове, събуждащи, извикващи миналото: „Според мен творчеството му се определяше от две основни теми – история и религия. Само две – най-важните. Първата е свързана с времето, паметта и опита. Без памет няма опит, без опит няма съзнание. Нямо нито личност, нито народ. Втората тема е свързана с търсенето на онова, което наричаме смисъл на живота“ (Водолазкин 2018).

Романът на Водолазкин „Авиатор“, един своеобразен литературен преговор на руския двайсети век, всъщност встъпва в още диалози на времената, бидейки насочен към читателите на XXI век (именно тези, за които героят на романа казва „моите нови съвременници“), чиито мнения, дискусии, пристрастия, избрани цитати са на длан видими в социалните медии днес. Обзорът на читателските реакции показва, че този преговор се оказва труден, но и успокоен, и вероятно по-мъдър, защото, ако си позволим да преиначим поетическия цитат, не само голямото, но и малкото – личната история на авиатора, се виждат по-добре от разстояние. По-точно от височината на времето.

## ЛИТЕРАТУРА

**Ашчеулова 2006:** Ашчеулова, И. Постмодернистский «псевдоисторический» роман: стратегии жанрового развития. [Ashheulova, I. Postmodernistskij «psevdoistoricheskiy» roman: strategii zhanrovogo razvitiya.] // *Дергачевские чтения-2006. Т. 2.* Екатеринбург, 2007, 15 – 24.

**Балея 2021:** Балея, П. Атрибуты времени в романе «Авиатор» Евгения Водолазкина. [Baleja, P. Atributy vremeni v romane «Aviator» Evgeniya Vodolazkina.] // *Acta Universitatis Lodzianae. Folia Litteraria Rossica*, 2021, 14, 247 – 260.

**Белоусова 2022:** Белоусова, Е. «Авиатор» Е. Водолазкина в свете نابоковской традиции. [Belousova, E. «Aviator» E. Vodolazkina v

- svete nabokovskoj traditsii.] // *Вестник Томского государственного университета*, 2022. № 479. С. 33 – 40.
- Абашев 2019:** Абашев, А. «Проект грядущего восстановления мира...»: роман Евгения Водолазкина «Авиатор» в контексте художественной сотериологии русской литературы. [Abashev, V. «Proekt gryadushchego vosstanovleniya mira...»: roman Evgeniya Vodolazkina «Aviator» v kontekste khudozhestvennoy soteriologii russkoj literatury.] // *Знаковые имена современной русской литературы. Евгений Водолазкин: Коллективная монография под редакцией А. Скотницкой и Я. Свежего*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019. Т. II. 441 – 450.
- Водолазкин 2020:** Водолазкин, Е. *Авиатор*. [Vodolazkin, E. Aviator.] // София: Лист, 2020.
- Водолазкин 2018:** Водолазкин, Е. Памяти Шарова. [Vodolazkin, E. Pamyati Sharova.] // *Известия*, 18.08.2018 <<https://iz.ru/779185/evgenii-vodolazkin/pamiati-sharova>> (10.01.2023)
- Джили 2022:** Джильи, Р. Между ностальгией и травмой: память в современной русской литературе XX века. [Gigli, R. Mezhdunarostal'giej i travmoj: pamyat' v sovremennoj russkoj literature XX veka.] // *Болгарская русистика*, 2022, №1, 129 – 138.
- Каневская 2000:** Каневская, М. История и миф в постмодернистском русском романе. [Kanevskaya, M. Istoriya i mif v postmodernistskom russkom romane.] // *Изв. Акад. наук, Сер. лит. и яз.* – М., 2000. Т. 59, № 2, 37 – 47.
- Лисова 2020:** Лисова, А. *Категория времени в художественном мире Е. Г. Водолазкина*. [Lisova, A. Kategoriya vremeni v hudozhestvennom mire E. G. Vodolazkina.] ООО ДиректМедиа, 2020. <[https://books.google.bg/books?id=0SsKEAAAQBAJ&printsec=copyright&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.bg/books?id=0SsKEAAAQBAJ&printsec=copyright&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)> (11.01.2023)
- Лунде 2022:** Lunde, I. The Presence of the Past in Contemporary Russian Prose Fiction: A Comparative Reading of Guzel' Iakhina and Sergei Lebedev // *Zeitschrift für Slawistik*, 2022, 67.2: 171 – 196.
- Мотеюнайте 2019:** Мотеюнайте, И. В. Слово как способ преодоления времени в романах Михаила Шишкина и Евгения Водолазкина. [Moteyunajte, I. V. Slovo kak sposob preodoleniya vremeni v romanah Mikhaila Shishkina i Evgeniya Vodolazkina.] // *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин: коллективная монография*. Краков: Scriptum, 2017, 227 – 238.
- Розанов 1999:** Розанов, В. Апокалиптика русской литературы. [Rozanov, V. Apokaliptika russkoj literatury.] // *Новый Мир*, 1999,



7. <[https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/1999/7/apokaliptika-russkoj-literatury.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1999/7/apokaliptika-russkoj-literatury.html)> (10.01.2023)

**Сергеева и Сундукова 2022:** Сергеева, Е., и Сундукова, К. Границы исторического в современной отечественной романистике (В. Шаров, Л. Улицкая, Д. Быков, Е. Водолазкин). [Sergeeva, E., i Sundukova, K. Granitsy istoricheskogo v sovremennoj otechestvennoj romanistike (V. Sharov, L. Ulitskaya, D. Bykov, E. Vodolazkin).] // *Филология и культура*, 2022, 3 (69), 161 – 167.

**Шаров 1998:** Шаров, В. Старая девочка. [Sharov, V. Staraya devochka.] // *Знамя*, 1998, № 9.

**Шнайдер-Майерсън 2009:** Schneider-Mayerson, Matthew. What Almost Was: The Politics of the Contemporary Alternate History Novel. // *American Studies*, 2009, 50.3/4, 63 – 83.

## НЕСТИХВАЩАТА БИТКА НА РУСКАТА ЛИТЕРАТУРА С ЦЕНЗУРАТА

*Павел Филипов*  
*Югозападен университет „Неофит Рилски“*

## THE ENDLESS BATTLE OF RUSSIAN LITERATURE WITH CENSORSHIP

*Pavel Filipov*  
*Neofit Rilski South-West University*

The desire of Russian literature to continue to develop and bear new creators and masterpieces leads to further problems with censorship, which shuts down all the devices of its machine to stop and limit the creation of Russian literature. The methods and techniques used by the censorship are now different, the authors are not only persecuted, but also expelled, chased, forced to reject awards. Their works have not been published in the country for decades. However, quite a few of them find their own way to express themselves by creating samizdat and – abroad – tamizdat. Thanks to this new way of distribution, the world became acquainted with many masterpieces of Russian literature.

***Key words:*** Russian literature, censorship, restriction

Руската литература върви по своя трънлив път вече няколко столетия и е принудена да преодолява различни препятствия. Тя умело се справя с необичайни кризи, които на пръв поглед я омаломощават, но само на пръв поглед, никога не спира своя път и своето развитие, въпреки че през цялото време над нея тегне стоманената хватка на политическата цензура.

Идеологията е съществена част от руската литература, независимо дали столетието е XIX, XX или XXI. Най-големите ѝ творби са наситени с идеология, заради което политическата цензура всячески се опитва да спре тези произведения или поне да ги промени до степен да станат идеологически приемливи.

Проблемите, пред които се изправя Русия – социални, политически, идеологически, тласкат литературата да се развива с големи темпове. В такава обстановка тя е натоварена с големи идеологически послания, постоянно задава въпроси за пътя на развитие на страната, вълнува се от съдбата на всеки човек, от развитието на Запада и Изтока, търси начини за промяна, упреква властта. Всички тези действия имат последствия като силна цензура, засилен натиск, забрани. Властта се опитва да не позволи идеите, които носи тази литература, да достигнат до хората. Цензурата всячески се опитва да заглуши болезнения вик, който надават произведенията ѝ.

Въпреки всичко руската литература ражда творци, които създават шедьоври, макар че политическа и идеологическа конюктура непрекъснато ѝ пречат, което я принуждава да води една нестихваща и неравна битка.

В свое писмо до Д. В. Давидов Александър Пушкин заявява: „Не знам с какво са се провинили руските писатели, които не са само кротки, но дори и вътрешно са съгласни с духа на правителството. Но знам, че те никога не са били притеснявани както сега“ (Борисов 1989: 382). Пушкин бил многократно санкциониран, в това число и заточаван на различни места, забранявано му е да публикува, лично царят последен прочитал творбите му, но през всички тези години и въпреки огромните му проблеми с цензурата великият поет продължавал да създава незабравимите си произведения.

След смъртта на Пушкин в ползрението на властите попада друг един голям поет – Михаил Лермонтов.

Той пише стихотворението „Смъртта на поета“ на 29 януари 1837 г., два дни след дуела на Пушкин. Дописва го с шестнайсет стиха на 7 февруари. Стихотворението тръгва от ръка на ръка, от уста на уста, а името на Лермонтов става популярно в Петербург. Скоро в квартирата му е извършен обиск, а на другия ден го арестуват заедно с приятеля му Святослав Раевски, с когото са съквартиранти и който разпространява част от екземплярите. Лермонтов е разпитван, удрят му плесница, той не издържа и назовава Раевски, за което по-късно се разкайва.

Понеже не му разрешават да внася мастило и листове, той пише върху парчета сива хартия, с която увиват хляба му, като използва вместо писалка кибритена клечка, потопена в смес от вино и сажди. Тук той създава своите стихотворения „Затворник“, „Съсед“, „Когато се люлее пожълтяла нива“. По заповед на императора през март 1837 г. е преместен от гвардията в Нижегородския драгунски полк и е принуден да замине за Кавказ. Това го зарежда емоционално и в него

узрява творческият замисъл на две от най-добрите му произведения, които оставят ярък отпечатък в литературната история на Русия, „Демон“ и „Мцири“.

Гогол получил забрана от цензурата да издава „Мъртви души“ може би защото се е считало, че първообраз на Копейкин е Аракчеев. По-късно разрешение било дадено, но без „Повест за капитан Копейкин“. Тургенев нарекъл Гогол велик писател, заради което бил арестуван и задържан един месец. След ареста бил заточен в семейното имение Спаское-Лутовиново. Там писателят създава повестите „Муму“, 1852 г., „Странноприемницата“, 1852 г. През лятото на същата година започва романа „Рудин“. По това време, докато е под възбрана, излизат от печат и „Записки на ловеца“.

На 15 април 1849 г. в дома на Петрашевски Достоевски прочел забраненото писмо на Белински до Гогол. По това време е работел над романа „Неточка Незванова“. Арестуван е заедно с другите петрашевци и затворен в Петропавловската крепост, в Алексеевското крило, където пише разказа „Малкият герой“. След това Достоевски е изпратен в Омската крепост, където престоял четири години. Това не го спряло да работи и в Сибир замислил „Унижените и оскърбените“, както и „Записки от мъртвия дом“. Преди да отпечата „Записките“ през 1862 г., е имал големи неприятности с цензурата. Идеята за „Братя Карамазови“ също е възникнала по това време, като той искал да създаде серия от романи, но реализирал само първия от тях.

Толстой се сблъскал с цензурата още в началото на творческата си история: „Юношество“ било доста санкционирано, а „Севастопол през май“ бил окастрен жестоко от цензурата. Толстой записал в дневника си следното: „Вчера получих известие, че „Нощ“ е обезобразена и напечатана. Аз, изглежда, съм обект на особено внимание от страна на сините за своите статии“ (Шкловски 1960: 53). Като под сините Толстой има предвид полицията. Тринайсети том от съчиненията му бил спрял от цензурата заради разказа „Кройцера соната“. Съпругата на писателя, София Андреевна, отишла лично при цар Александър III и го помолила той да благослови издаването на съчиненията. Царят удовлетворил молбата.

През следващото столетие ситуацията по отношение на цензурата не се променя. Русия вече се казва СССР, начело на държавата не е цар, а генералният секретар на Политбюро на ЦК на КПСС. Времената не са различни за хората на изкуството и техните творби. Властта сменя похватите, прилага други наказания – ако през XIX век тя изпраща на заточение „непослушните писатели“, то през XX век директ-

но ги експулсира от страната, каквито са случаите с Бродски и Солженицин. Борис Пастернак е принуден да се откаже от Нобеловата си награда за литература под заплаха от изгонване от държавата, а романът му „Доктор Живаго“ излиза в СССР чак през 1988 г., тоест 30 г. след първото му отпечатване зад граница. Пастернак е изключен от Съюза на писателите и всички тези проблеми водят до неговата преждевременна смърт през 1960 г. Същата е ситуацията и с „Чевенгур“ на Андрей Платонов. Борбата на руската литература с политическата цензура изглежда неравна, защото цензурата разполага с набор от средства, с апарат, който може да ограничава и спира появата на всяка една творба. Лично ръководителят на държавата, бил той цар, или генерален секретар, собственоръчно е рецензирал много работи. Въпреки целия този натиск, въпреки държавната машина руската литература не спира да създава шедьоври. Всички руски автори, колкото и да са наказвани, заточавани, експатрирани, гонени, забранявани, никога не спират да пишат и винаги успяват да намерят начин да покажат своите произведения на читателите. Гражданската война, смяната на режима, Втората световна война и цензурата раждат трите емигрантски вълни, които стават причина от страната да емигрират големи творци, като Бунин, Бродски, Солженицин.

Желанието на писателите да се изявяват, води до появата на самиздат и тамиздат. Самиздат за първи път е употребен като термин от поета Николай Глазков в края на 40-те години на XX век, който на първите листове на своите самостоятелно направени сборници с поезия и проза поставя „самсебяиздат“. Самиздат се развива бързо през 50-те и 60-те години на XX век, като главно това са текстове, готови за печат, но не минават през цензурата и се разпространяват неофициално.

Когато самиздат се оказва недостатъчен за разпространението на творбите, се създава тамиздат. Печатането на произведения не спира, а само се преориентира и поема нов път на представяне на работите на творците. Произведенията се пишат в СССР, но се печатат или тайно в страната, или в чужбина. Разпространяват се зад граница, като се изнасят нелегално от държавата. В тази връзка през 1970 г. е създаден Пети отдел на КГБ за борба с дисидентското движение.

Дмитрий Пригов е един от създателите на руския (московския) концептуализъм заедно с Лев Рубинщайн. Пригов не е допускан от цензурата до изложбена зала или официална публикация и е затворен принудително в психиатрия, от която е изваден след намесата на Булат Окуджава и Бела Ахмадулина. Той е изгонен от Страгановския

художествен институт след критиките на Хрушчов срещу формалистите и абстракционистите.

Андрей Синявски публикува свои творби в тамиздат преди 1955 г. под псевдонима Абрам Терц. Неговата повест „Съдът продължава“ излиза през 1959 г. Същата година в парижкото списание „Esprit“ е публикувана статията му „Какво е социалистически реализъм?“ (Харизанова, ред. 2015: 59). На 8 септември 1965 г. той е арестуван заедно с Юлий Даниел, като са обвинени в държавна измяна заради публикуването от тях текстове на Запад. Синявски е осъден на седем години затвор, изключен е от Съюза на писателите. Затворен в лагера „Дубровлаг“, Синявски работи като товарач и продължава да пише. Създава голяма част от произведението „Разходки с Пушкин“, успява да напише „Глас от хора“ и „В сянката на Гогол“. Това, което написва в затвора, изпраща на съпругата си под формата на писма. След като бива освободен, той емигрира в Париж, където продължава да работи и издава автобиографичния роман „Спокойной ночи“, „Иван-дурак: Очерк русской народной веры“, „Опавшие листья В. В. Розанова“.

Юлий Даниел пише за тамиздат под псевдонима Николай Аржак. Зад граница той публикува „Ръце“, „Говори Москва“, „Изкупление“ и др. Осъден и затворен за 5 години. В затвора той не спира да пише поезия, която чете на своите близки и те я запомнят/научават наизуст, след което я прехвърлят на хартия.

Властите започват да наблюдават Йосиф Бродски още през 1960 г. заради някои негови изказвания, които правил публично веднага след като рецитирал стиховете си. Поради подобни причини само четири негови стихотворения са издадени в СССР. През този период неговата публична дейност е концентрирана в тамиздат. През 1965 г. в САЩ излиза книгата му „Стихотворения и поеми“, а през 1970 – „Спирка в пустинята“. Арестуван и обвинен в тунеядство, Бродски лежи 18 месеца в затвор в Архангелска област, като твърди, че това е щастлив етап от живота му, защото разполага с достатъчно време да твори. И той пише стихотворението „Народ“, което посвещава на местните хора. През 1972 г. СССР „моли“ поета да напусне страната, като алтернативата е психиатрична клиника. Макар и изгонен от родината, Бродски не спира да твори: „В Англия“, 1977 г., „Крайт на прекрасната епоха“, 1977 г., „Римски елегии“, 1982 г., драмата „Мрамор“, 1984 г., „Урания“, 1987 г.

В западноевропейската и американската литература политическата цензура също действа с размах. „Спасителят в ръжта“ на Селин-

джър е забранен в САЩ през 1961 г. по морални съображения, заради нецензурен език. В Англия романът е обявен за непристоен и учителите бивали уволнявани, ако го преподават.

Романът на Рей Бредбъри „451 градуса по Фаренхайт“ е забранен в САЩ заради идеология. Творбата била „редактирана“ от издателите, без авторът да разбере. Това продължило години, докато случайно приятел на писателя не открил проблема и от 1980 г. романът се издава в оригиналния си вид.

В западноевропейската литература използват похват, чрез който да се измъкнат от цензурата, като обявят книгата за детско четиво. Такъв е примерът с „Пътешествията на Гъливер“ на Джонатан Суифт и „Алиса в страната на чудесата“ на Луис Карол.

В българската литература най-познатият ни и драстичен пример на политическа цензура е случаят с романа на Димитър Димов „Тютюн“ и дописването или пренаписването на текста, за да се открие ролята на социалистите в него.

Виктор Ерофеев е изключен от Съюза на писателите през 1979 г., заради организирането и създаването на алманаха „Метропол“ и до 1988 г. му е забранено да публикува свои текстове.

Първият роман на Владимир Сорокин – „Норма“ от 1983 г., е публикуван в самиздат, защото е сатира за СССР. Друга негова творба – „Очередь“, излиза през 1985 г. във Франция в тамиздат с помощта на Андрей Синявски, заради което Сорокин попада в радар на КГБ. „Очередь“ се появява в Русия през 1992 г. Според Сорокин е нормално да пишеш извън Русия, защото обкръжаващата среда често дразни писателите.—Той е прозападно ориентиран, ненавижда съветската власт, според него Русия е „Молох“.

Борис Акунин живее във Франция, Испания, Великобритания. Дисидент, обявил се против войната в Крим, за Навални и против експанзията в Украйна. Заедно с Михаил Баришников и Сергей Гуриев създават платформата „Истинската Русия“. Според него светът се развива, а Русия тъпче на едно място и Акунин призовава за революция самите руснаци.

Краткият обзор дотук показва, че никой от големите руски писатели на XIX, XX и XXI век не е творил, без цензурата да му наложи ограничения вероятно защото произведенията искрено и напълно отразяват дейността на обществото и индивидуалния човек в Русия. Творците намират начини да работят и разпространяват книгите си, в които посочват проблемите, които възпрепятстват развитието на държавата – социални, културни, военни, политически. За всички тях

участта на Русия, нейното настояще и бъдеще са смисълът на творчеството им. Но за съжаление, разсъжденията им за днешния и утрешния ден обикновено не съвпадат с водената от правителството политика и за тези противоречия, заради това, че имат собствено мнение, което не се страхуват да изразят публично, те са гонени, уволнявани, преследвани, заточавани.

## ЛИТЕРАТУРА

- Борисов 1989:** Борисов, Г. А. С. *Пушкин. Избрани творби в 3 тома.* [Borisov, G. A. S. Pushkin. Izbrani tvorbi v 3 toma.] София: Народна култура, 1989.
- Даскалова, Харизанова, ред. 2015:** Даскалова, К., Харизанова, О. *Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“.* [Daskalova, K., Harizanova, O. Godishnik na Sofiiskiia universitet „Sv. Kliment Ohridski“.] София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2015.
- Кочеткова 2020:** Кочеткова, Н. Владимир Сорокин за еротиката, ъндърграунда, митингите и Русия. [Kochetkova, N. Vladimir Sorokin za erotikata, andargraunda, mitingite i Rusia.] // Гласове <[glasove.com/2020/10/9/](https://glasove.com/2020/10/9/)> (1.11.2022).
- Лазарев 2019:** Лазарев, Й. Самиздатът като явление на контракултурата в съветската епоха. [Lazarev, Y. Samizdatat kato yavlenie na kontrakulturata v savetskata epoha.] // Славянски диалози. Електронно списание. 2019, кн. 24. <https://dialozi.uni-plovdiv.bg/2019/> (1.11.2022).
- Радев 2007:** Радев, М. Дмитрий Александрович Пригов – човекът концепция. [Radev, M. Dmitrij Aleksandrovich Prigov – chovekat konceptsia.] Mediapool, 2007. <https://www.mediapool.bg/2007/7/18> (1.11.2022).
- Федин 2018:** Федин, А. А. Тамиздат. Проблема интерпретации. [Fedin, A. A. Tamizdat. Problema interpretatsii.] // *Современные исследования социальных проблем.* Електронно списание. 2018, Том 10, № 3, <https://soc-journal.ru/2018/> (1.11.2022).



## CRIMEAN TATAR HERSTORY OF THE WAR IN MODERN UKRAINIAN CULTURE

*Snizhana Zhygun, Borys Grinchenko*  
*Kyiv University*

The subject of analysis is the process of interaction between Ukrainian and Crimean Tatar cultures in the context of decommunization. The center of attention is the story of a Crimean Tatar girl during the war, which became the plot of Akhtem Seitablayev's film "Another's Prayer" and Iren Rozdobudko's novel "Faride". The purpose of the article is to demonstrate how the Crimean Tatar herstory of the war is able to integrate into Ukrainian culture not as exotic, but as close and relatable, and what significance it has for contemporary Ukrainian culture.

**Key words:** decommunization, chosen trauma, deportation, herstory

### **Introduction**

Nowadays, an important feature of Ukrainian culture is the anticolonial process (decommunization), which became more active after 2014. Ukrainians reclaim their history, heroes, and values. An important condition for this is the debunking of Soviet myths, particularly the myth of the Great Patriotic War. All this is reflected in modern literature, which found a place for a variety of stories about the war.

A special issue in this process is including Crimean Tatar history and culture as part of Ukrainian history and culture. Crimean Tatars were reliable allies in both Ukrainian Revolutions (2004, 2013) and they support decommunization. Soviet authorities deported Crimean Tatars from the peninsula in 1944 and this caused irreparable damage to people, language, culture, and land. Only in 1989 did the Crimean Tatars get the opportunity to return to Crimea. When Russia occupied the peninsula in 2014, the new authorities began to interpret the Crimean Tatars in the tradition of Stalinism, which has grown stronger in Russia over the past twenty years. Therefore, part of the Crimean Tatar people went from Crimea to Ukraine to

preserve and develop their culture<sup>1</sup>. As researchers claim, “Post-annexation campaigns to explain the Crimean Tatar suffering to the world through memory politics increased with the support of Ukraine (re)claiming sovereignty over Crimea” (Buhari Gulmez and Budrytė 2022: 20).

The researchers have already analyzed the Crimean Tatars’ decolonization project, so in my paper, I will focus on the interaction of cultures in the context of decommunization. Austin Charron has stressed that Russian and Soviet colonialism were grounded in Orientalist discourses, which is why “Crimean Tatars often represented an exotic and menacing Other in Russian and Soviet imperial discourses, and this deeply-rooted perception contributed to rhetorical justifications for their displacement, deportation, and disenfranchisement in ways never experienced by ethnic Ukrainians” (Charron 2019: 28). My goal is to demonstrate how modern Ukrainian literature incorporates Crimean Tatar story not as exotic, but as close and relatable, and what significance it has for contemporary Ukrainian culture.

One of the factors that make such rapprochement possible is the appeal of *herstory*. This is a term for stories written from a woman’s perspective, which makes visible women in history. The term originated as an alternative to “history”, which is understood as written from a male point of view. In World War II, both Ukrainians and Crimean Tatars participated as colonized nations, but the national differences in their struggle histories are present. Marginalized women’s discourses have more points of contact and therefore affect the reader more effectively.

Hence the center of my attention is the story of a Crimean Tatar girl during the war, which became the plot of Akhtem Seitablayev’s film “Another’s Prayer” and Iren Rozdobudko’s novel “Faride”. I will characterize the deportation of the Crimean Tatars as a chosen trauma (Vamik Volkan), will analyze the creation of the story of Saide and its functionality in the artistic world of the film and the novel, and will introduce it into the context of the Soviet myth about the “Great Patriotic War”, which is currently actively used by the Russian Federation for propaganda purposes. The demonstration of how Crimean Tatar herstory undermines the monolithic myth makes it possible to talk about it as part of the Ukrainian decolonization project (decommunization).

---

<sup>1</sup> See more in Charron 2019.

### **Deportation as Crimean Tatar's chosen trauma**

Indeed, few if any national communities suffered as greatly from Russian and Soviet colonizers as the Crimean Tatars, the indigenous people of the Crimean Peninsula. There are different views regarding the ethnogenesis of the Crimean Tatars, but in general, scholars tend to consider them as an ethnically heterogeneous group, which was formed as a result of the amalgamation of various Turkic-speaking tribes of the Golden Horde coming from the north and the previously-settled peoples of South Crimea. The name Tatars has been used since the 13<sup>th</sup> century. In the mid-fifteenth century, Tatars formed an independent state known as the Crimean Khanate. As a result of the Russian annexation of the Crimean peninsula in 1783, the Crimean Khanate lost its autonomy. Since then Crimean Tatars have survived several traumas. By the 1920s, more than 1.8 million Tatars emigrated from the peninsula to Turkey. In the next two decades, the Crimean Tatars experienced repression and famine, which killed over 100,000 Crimeans, most of whom were Tatar.

In October 1941, the peninsula was occupied by the Nazis. Despite the fact that the Crimean Tatars served in the ranks of the Soviet Army and put up partisan resistance, the Soviet government accused them of collaborationism and treason<sup>2</sup>. On May 18, 1944, the Soviet authorities deported all Crimean Tatars to Uzbekistan and the Urals. As the genocide researcher Greta Uehling notes,

The death toll as a result of the 1944 deportation was catastrophic: 46 percent of the population is believed to have perished at that time. In addition to this physical destruction, efforts were made to cleanse all traces of them from the Crimean landscape, and to ensure the assimilation of survivors in places of exile.

(Uehling 2015: 3)

Since the deportation, the ethnonym Crimean Tatars has been banned from use in the Soviet Union. Crimean toponyms were changed to Russian ones, Crimean Tatar cemeteries and religious sites were destroyed, and the history of the peninsula was rewritten. Since the end of 1940s, the ideology has brainwashed the citizens of the USSR with the image of Crimean Tatar

---

<sup>2</sup> Cases of collaboration occurred throughout the Nazi-occupied territory, including Russia, due to the cruelty and injustice of the Soviet government, but the Crimean Tatars, Ingush, Chechens, Kalmyks, Volga Germans, and some other peoples of the Caucasus were blamed *en masse*.

as an eternal enemy<sup>3</sup>. The Crimean Tatars were pressured to lose their national culture, language, and identity through assimilation.

In 1954 Crimea became an autonomous part of Ukraine due to its economic connection: Ukraine rebuilt the peninsula destroyed by war and deportation. For more than 40 years, the Crimean Tatars fought to return to their homeland, but only after 1989 were around 250,000 Crimean Tatars able to return to the Crimea within the newly independent Ukraine. They began to build their national political and cultural life, actively participating in political events in Ukraine. Since 1998 their representatives have been members of the Ukrainian Parliament. In 2014 Russia occupied the peninsula, banned Crimean Tatar political organizations and media, persecuted activists, and caused a new wave of emigration, now to Ukraine.

Deportation has become a central narrative that now fits into Ukrainian culture, and the interests of both peoples meet in this story. For the Crimean Tatars, this is “chosen trauma”. Chosen trauma is “the shared mental representation of a massive trauma that the group’s ancestors suffered at the hand of an enemy” that “is reactivated in order to support the group’s threatened identity” (Volkan 2001: 87-88). Jeffrey C. Alexander’s social theory of trauma defines trauma as “a painful injury to the collectivity, [which] establishes the victim, attributes responsibility, and distributes the ideal and material consequences” (Alexander 2012: 27). The researcher considers creating, broadcasting, and inhabiting trauma at the social and cultural levels.

The painful event is recognized as trauma when stories about it are constantly repeated in public spaces. These people who bring the stories become agents of trauma, presenting it in renewed forms and finding an audience that will accept it. However, due to the occupation of the peninsula, the narrative of deportation has become endangered, preventing the Russian Federation from glorifying the Soviet past, while “a living memorial to their people’s tragedy in every sense, is dying off and soon there will be no more living witnesses to this crime which has gone largely unnoticed by the outside world” (Williams 2002: 324).

The film “Haytarma” (2013) by Akhtem Seitablaiev was “the first step to visualize the collective trauma and share it in the cinemas around Ukraine” (Zubkovych 2019: 51). The film tells the story of the Crimean Tatar pilot Ahmet-Han Sultan, twice a Hero of the Soviet Union, who

---

<sup>3</sup>In 1948, Ivan Kozlov received the Stalin Prize for his memoirs *In the Crimean Underground*, and in 1949 Arkady Perventsev received this prize for his novel *Honor since Youth*, both texts depicted the Crimean Tatars as traitors to their homeland.

became a witness of deportation and could not prevent it. The film involved many non-professional actors – elderly people who survived deportation in childhood. The film was released on the eve of the Day of Mourning for the Victims of the Deportation of the Crimean Tatar People (May 18). Although this film was planned to be shown in Ukraine, the Ukrainian soundtrack was not created. In 2021 the “Toloka” community offered Ukrainian multi-voice dubbing. Despite the fact that the film was criticized for using the language and iconography of the colonizer, it is worth agreeing with Greta Uehling’s assessment of it: “the film punctured the silenced history of deportation and brought Crimean Tatar patriotism into public view” (Uehling 2015: 7).

The most successful attempt to tell the world about the tragedy of the Crimean Tatars was the performance of the Crimean Tatar singer Jamala at the 2016 Eurovision Song Contest, which brought victory to Ukraine. Her song “1944” was a reminder of the deportation of the Crimean Tatars in 1944 – a collective trauma of the people.

For Crimean Tatars, speaking about their past “is also a sign of the choice, and a declaration of being a part of the Ukrainian society. It is a call to create a common narrative about the past, a history that will also include the Crimean Tatars, as well as the relations between the Ukrainians and Tatars, not only from the political, but also cultural perspective” (Gontarska 2018: 213).

For Ukrainians, the story of deportation is a story about the crime of the Soviet government (such as the Holodomor and the Executed Renaissance), and therefore it is an effective argument in the conflict over memory about different versions of the past. Overcoming the idealization of the Soviet past and nostalgia for it is one of the tasks of the Ukrainian decolonization project.

### **Herstory of war and deportation**

The second film by Seitablaiev that features Crimean Tatars, “87 Children” or “Another’s Prayer”, was released on 18 May 2017, on the anniversary of the deportation. This is the story of the Crimean Tatar girl Saide Arifova, who was an orphanage teacher and, risking her life, rescued 87 Jewish children during Nazi occupation. She passed them off as Crimean Tatar, giving them Tatar names, inventing other families for them, and teaching them Muslim prayers. This saved them during the inspection. Saide herself was subjected to torture by the police, but she did not confess to anything. After the de-occupation, Saide and the children from the orphanage were deported as Crimean Tatars; however, Saide

managed to prove that some of the children were not Crimean Tatars, but Jews, and thereby saved them for the second time.

Seitablaiev positions his film as based on real events. However, there is currently no information confirming or disproving Saide Arifova's story, since the documents have not been preserved, just as there are no contacts of the survivors. After returning from Uzbekistan, the real Saide Arifova (1916-2007) unsuccessfully tried to find her former pupils.

The film is presented as a story of one of the rescued children, who relates it at the end of his life. He is already in hospital and wants to have the time to tell his story about Saide. Probably the director tried to encourage witnesses of events not to be silent.

The story of Saide is a story about survival during the war: Saide is haunted by the danger of being exposed for hiding Jews, starvation, harassment by a German officer, torture when the Nazis suspected her, and deportation. The plot of the film unfolds in a triangle: woman-children-power, making this story universal: the woman fulfills her traditional role – takes care of children, and the authorities' actions look cruel because both Nazis and communists hunt people not because of their actions, but because of their origin. So the story that Seitablaiev presents is about the pain caused by groundless accusations and the punishment of innocent people who were defenseless in a totalitarian state.

This idea is preserved in the novel by Iren Rozdobudko "Faride", which becomes a sign of acceptance by Ukrainians of the Crimean Tatar story as a part of their own. In the first part of the XX century, Ukrainian literature represented Crimean Tatars as the Others, after WWII they disappeared from the literature for half a century, remaining only in historical novels and repeating Soviet narratives about the enemy. The novel arose from the film script called "I will be back!" which the authoress wrote for Seitablaiev before 2014. However, the director chose another script for his film. After the Russian occupation of Crimea and the beginning of the Russian war against Ukraine, Rozdobudko returned to the script and rewrote it into a novel (Bruhovetska, Rozdobudko 2021: 32). She said in the preface, that she wanted to stay, that "our HOME is always with us. The enemy can expel us from it, but it is impossible to take it away" (Rozdobudko 2021: 3). These words bring Faride's story home for all Ukrainian citizens, who were forced to become refugees as a result of the Russian attack.

Unlike the film, the novel does not pretend to be a documentary, indicating the genre as an "apocryphal novel". This genre gives the author the opportunity not to seek biographical accuracy and add events from the lives

of other Crimean Tatars to the story about the rescue of the children – escape during the deportation, arrest, imprisonment in the Gulag, participation in the movement for a return to Crimea. These events bring history closer to Ukrainian realities: after World War II, Ukrainians were massively arrested and sent to the Gulag and, in the 1970s, an active dissident movement developed. This is how the novel emphasized a shared history.

However, in the novel, Rozdobudko emphasizes not a nation, but gender, the world she creates is emphatically female. The novel spans sixty years, from Faride's childhood to her death. Rozdobudko builds the novel around a love story: Faride loves the non-Muslim Ukrainian Oleksiy Kovalenko. The characters are separated first by tradition, which does not allow them to marry, then by the war, and later by the Soviet authorities. Despite the fact that the central events of the novel, which change both the character system and the setting, are war and deportation, the composition of the novel emphasizes the unhappy marriage as a key event – this is the only thing that Faride wants to change in her life. The novel begins and ends with a lyrical fragment where everyone is happy after Faride ran away with Oleksiy. Thus, personal female happiness is placed above political events.

It is important that Rozdobudko abandons the traditional plot scheme of (anti)colonial novels, in which depictions of the relationship between powerful male colonizers and colonized women become metaphors for the power that empires have over dependent territories. Rejecting traditional cultural patterns, Rozdobudko focuses not on political metaphors, but on real women's experiences.

Herstory of the war by Rozdobudko is a story of many women, who lost their loved ones during the war, kept working for the sake of others, survived the trauma of witnessing atrocities, and suffered from malnutrition. This is also a story of those who, during the occupation, fall pregnant and give birth, relying only on other women and nature. And this is also the story of those women who risk their lives for the sake of human values. Rozdobudko repeats the main points of the children's rescue story: the character invents new names, makes new documents, and experiences arrest and torture. Faride's pregnancy heightens the drama and reinforces the value of self-sacrifice. Further, deportation is shown as grave injustice that leads to the deaths of four characters.

The novel deconstructs the narrative of the Great Patriotic War, brings together the history of Crimean Tatars and Ukrainians, depicts Crimea before the deportation as a place of harmonious cooperation between the different peoples, and emphasizes return as a value worth fighting for.

### **How Crimean Tatar herstory contradicts the Soviet war discourse**

Soviet culture presented the war experience maximally generalized, as the experience of the “Soviet people”, which made it possible to “overlook” the peculiarities of gender and national experience. As Olena Styazhkina points out, the universal image of a woman during the war presented women’s suffering “not as specifically female, but specifically Soviet, since most women brutally punished by invaders were communists, partisans, liaisons, and underground women” (Styazhkina 2015: 43), the suffering of the rest of the women remained unnoticed.

Literature played an important role in the construction of this monolithic image of the Soviet woman during the war, just as it now helps to debunk it, offering individual experiences and emotions that had no place in the official version of history. As Daisy Neumann rightly points out, “literature can also be instrumental in the construction of public memory and forgetting, by giving narrative shape to confusing, uncontainable experiences, creating discursive order out of chaos, and providing convenient explanations and justifications to protect a national sense of self against profoundly unsettling anxieties in the face of a perceived overwhelming threat” (Neumann 2016: 98). The herstory helps to avoid acute national confrontations and radical cultural and political divisions because the story of Saide can be universal.

The Crimean Tatar herstory contradicts the Soviet war narrative, which universalized the experience of the war, legitimizing Soviet power and Stalinism. Debunking this narrative is important because the strengthening of Stalinism is causing new crimes against humanity. As Greta Uehling points out, “the Crimean Tatar genocide is treated first by Soviet and now Russian Federation authorities as something the Crimean Tatars brought upon themselves” (Uehling 2015: 4) and this biased belief makes the persecution of the Crimean Tatars more brutal after the occupation of the peninsula.

Here it is worth mentioning that in 2015 the Crimean Tatars in the occupied Crimea wanted to honor the 100<sup>th</sup> anniversary of the birth of the real Saide Arifova with the documentary film “88 prayers of a mother”, a biographical book and a series of commemorating events. Their story included mentioning that Saide was connected with the *guerrillas*: they tried to fit her into the Soviet myth of the Great Patriotic War to give her story the traditional form of the story of Soviet *guerrillas*. In this way, the authors of the project wanted to justify her right to be visible and honored. However, that did not help, and their intentions did not become reality.



On the other hand, both Seitablayev's film and Rozdobudko's book ask the question: can women and children be responsible for collaborationism as a form of power relations, if at that time women in the majority did not have power; if their story is not about fighting, but about survival? In Rozdobudko's novel, the world is emphatically feminine, revealing different herstories (apart from Faride's, Jewish Sara's and Tamila's, Crimean Tatar Marietta's, Bashyra's, Aglikamal's and Anelia's, Ukrainian Lidia's). None of them leave the domestic private space, but all suffer or die. Their fates prompt readers to repeat the Ukrainian slogan of WWII commemoration: "Never again".

### **Conclusion**

Ukrainian decommunization created an opportunity not only for a dialogue between the official and personal narrative but also for an inter-ethnic one, forming an inclusive history. The common goal – the deconstruction of Soviet myths – contributed to this interaction. As a result, Crimean Tatar chosen trauma is involved in the Ukrainian decolonization project. The deportation not only becomes the main narrative of the Crimean Tatars, but also penetrates the stories created by Ukrainian writers. The herstory, considered in the example of the film and the novel, shifts the focus of the story about the war from the front to the occupied territory. This story is about survival. The herstory also highlights the issue of power/arbitrariness to which women and children are subjected during the war. The film and the novel destroy the monolithic idea of a victorious war because they tell about those for whom the war ended not in victory, but in deportation. Such dialogic coordination of the vision of the past is intended to form an agreed vision of the future by Ukrainians and Crimean Tatars.

### **REFERENCES**

- Alexander 2012:** Alexander, Jeffrey C. Trauma: a social theory. Cambridge and Malden: Polity Press, 2012.
- Bruchovetska, Rozdobudko 2021:** Брюховецька Л., Роздобудько І. Ірен Роздобудько: "Глядач – особливо український – має виходити з зали непереможним!" [Bruchovetska L., Rozdobudko I. Iren Rozdobudko: "Hliadach – osoblyvo ukrainsky – maje vychodyty z zaly neperemozhnym!"]// *Кінотеатр*. 2021, № 3. 31 – 34.
- Buhari Gulmez and Budrytè 2022:** Buhari Gulmez D. and Budrytè D, Taming Anxieties, Coping with Mnemonic Conflicts: Cultural

- Diplomacy of Crimean Tatar and Lithuanian American Diasporas through historical films // *Uluslararası İlişkiler*, 2022, № 19.73, 13 – 28.
- Charron 2019:** Charron A. Crimean Tatars' Postcolonial Condition and Strategies of Cultural Decolonization in Mainland Ukraine // Kratochvil Alexander, ed. *“Ukrainian – Crimean-Tatar socio-cultural encounters”*. *Euxeinos – Culture and Governance in the Black Sea Region*, 2019, № 9.28, 47 – 64.
- Gontarska 2018:** Gontarska O. Searching for inclusive narrative: Crimean Tatars in Ukrainian films // *Studies into the History of Russia and Central-Eastern Europe*, 2018, № 53, 199 – 215.
- Neumann 2016:** Neumann D. Soldiers and Other Monsters. The Allied Occupation in Icelandic Fiction. // *Scandinavian-Canadian Studies*, 2016, № 3, 96 – 120.
- Rozdobudko 2021:** Роздобудько І. Фаріде [Rozdobudko I. Faride]. Київ: Нова-Друк, 2021.
- Stiazhkina 2015:** Стяжкіна О. Жінки України в повсякденні окупації: фактори відмінності сценаріїв й досвідів. [Stiazhkina O. Zhinky v povsiakdenni okupatsiji: factory vidminnosti scenarijiv j dosvidiv] // *Гендерні дослідження, проект “Донбаські студії”*. Київ, 2015. 68 – 82.
- Uehling 2015:** Uehling, G. Genocide's Aftermath: Neostalinism in Contemporary Crimea // *Genocide Studies and Prevention: An International Journal*, 2015, № 9.1, 3 – 17.
- Volkan 2001:** Volkan, V. Transgenerational Transmissions and Chosen Traumas: An Aspect of Large-Group Identity // *Group Analysis*, 2001, № 34. 1, 79 – 97.
- Williams 2002:** Williams B. The Hidden Ethnic Cleansing of Muslims in the Soviet Union // *The Exile and Repatriation of the Crimean Tatars. Journal of Contemporary History*, 2002, № 37. 3, 323 – 347.
- Zubkovych 2019:** Zubkovych A. Politics of Cinematic Representation of Crimean Tatars in Ukraine: 2003-2018 // Kratochvil Alexander, ed. *“Ukrainian – Crimean-Tatar socio-cultural encounters”*. *Euxeinos – Culture and Governance in the Black Sea Region*, 2019, № 9.28, 47 – 64.

**ЗАВРЪЩАНЕТО НА МАЙКАТА В БАЛАДАТА „ВЪРБА“  
ОТ К. Я. ЕРБЕН (СБ. „КИТКА“)**

*Таня Янкова*  
*Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“*

**THE RETURN OF THE MOTHER IN ERBEN'S BALLAD  
“THE WILLOW”**

*Tanya Yankova*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

This text discusses different aspects of the woman–willow binary in view of the pagan or Christian layers in various works of folklore and literature. The epic line in Erben's ballad lends meaning to the metaphor “the woman is a willow,” while the simultaneous deaths of the mother and the tree reinforce their identities as a common whole. The essay traces how the one complements the other and highlights the two creatures' completeness achieved thus. The fruitless tree becomes a symbol of a mother's unconditional love which overcomes all.

**Key words:** compensation, completeness, theme complex, cradle – womb

За фолклорно-митологичното съзнание е актуален огромен комплекс от вярвания, свързващи живота на човека с развитието на определен дървесен вид. Тяхната реконструкция обхваща както времето на езичеството, така и напластявания с християнски характер. А. Гейщор, описвайки митологичните вярвания на славяните, изтъква значението на свещеното дърво и връзката му с първоначално почитаните от племето и рода идоли. На основата на богат фактологичен материал от Титмар<sup>1</sup>, Б. Фриулски<sup>2</sup>, Херборд<sup>3</sup>, К. Порфирогенет<sup>4</sup> и др. авторът изб-

---

<sup>1</sup> Т. Мерзбургски е епископ на Мерзбург, създава хроника в периода 1012 – 1018 г. Първото печатно издание е от 1580 г., критично издание под ред. на И. В. Дьяконов – *Хроника на Титмар* (Мерзбургски: 2009).

<sup>2</sup> Беренгар Фриулски е италиански крал и император на Свещената Римска империя в периода 915 – 924 г.

роява като значими отделни дървесни видове във връзка с вярата в магическата сила, скрита в тях (Гейщор 1986: 192 – 193). За свещен дъб в Щетин дава сведения К. Я. Ербен в приживе непубликуван материал (Ербен 2009: 333), както и за дърво, около което се е танцувало, за да се обезпечи богата реколта. М. Елиаде свързва почитта към дървото с вярвания на ранните индоевропейски и протогермански популации в Северна Европа. Множеството митологични проучвания извеждат символната роля на дървото за разбиране и онагледяване на цикъла на живота (пораждане, точка на разцвет, умиране), способността за регенерация. То може да бъде почитано като митичен прародител, да дава подслон на душите на предците, да бъде място за епифания на божество (Елиаде 1995: 315). Освен идеята за произход на рода, то може да поеме и охранителни за живота функции – символната му връзка с времето и живота подчертава Ербен, а Елиаде вижда отношенията между Великата Богиня и Дървото на живота от гледна точка на поддържане на континуитета, оцеляването. Защитната функция на множеството дървета (горичка, лес) изтъкват Пр. Сobotка и А. Гейщор, които тълкуват славянската форма \*gajiti като „ограждам“ (Сobotка 1879: 5; Гейщор 1986: 194). Ербен споделя информация за съществуване на дърво, което изпълнява човешки желания, за особената почит към дърво, което има хралупа. В своите научни опити той говори за връзката на някои водни дървета (елша, върба) „с чувството на мъка, със смъртта и подземния свят (Хадес)“ (Ербен 2009: 434).

В Ербеновия фолклорен сборник е поместен текст за съединени в едно цяло девойка и дърво (*Прокълната дъщеря, Zakletá dcera*, Ербен 1937: 383). Според неговата епическа линия двама младежи искат да отсекат яворово дръвче, за да си направят цигулки. Дървото започва да въздиша, кръв капе от него, а накрая проговаря, че е „кръв и тяло“, че е хубава девойка, която е прокълната от своята майка. Възникналата заплаха подтиква към споделяне на истината. „Говорещото“ дръвче разкрива два плана на съществуване – този на сегашния си вид и на отминалото битие като девойка. Очевидно актът на превръщане в друго същество предполага запазване на паметта за случилото се и разказ за произхода. Постигнатото внушение разчита на сложната цялост от човешко и

---

<sup>3</sup> Херборд Михелсбергски е монах в бенедиктинско абатство, през 1158 г. започва да пише съчинение, посветено на живота на епископ Отон. Известно е като *Dialogus de Ottone episkopo Bambergensi*.

<sup>4</sup> Константин Багрянородни (Порфиrogenет) е император на Византия от 945 до 959 г. Известен е с литературните си интереси, автор е на съчинението „За церемониите“, в което дава сведения за различни народи (вкл. българи).

растително същество, а новата форма функционира като ограничаваща, но не унищожаваша изцяло предходната. За значимостта на мотивния комплекс жена – върба свидетелстват и други факти. В ръкописните бележки към *Азбучен речник на славянските митове* под заглавието *Върба* Ербен отбелязва с няколко думи: „девица или жена, превърната във върба“ (Ербен 2009: 434). Като източник на тази информация посочва Орест Федорович Милер<sup>5</sup>, автор на *Христоматия към Опит по историческо обозрение на руската словесност* (1866 г.). В бележка към баладата *Върба* (*Vrba*, 1853 г., сб. *Китка*) Ербен споделя, че преданието, на което се осланя, е особено важно, тъй като друго подобно не е открил „нито сред славянските, нито сред другите“ (Ербен 1998: ). По-нататък той откроява особеното в него: „Има легенди, в които човек е променен в дърво или в каквото и да било друго нещо, и отново обратно; има също предания, според които човешката душа излиза от тялото през нощта във вид на мишка, птица или змия, а тялото лежи мъртво, докато тази, която е във форма на животно, се не върне обратно в нея; но да споделя човек живота си с дърво или с друго нещо, така че един без друг да не могат, това, доколкото ми е известно, е единствен случай“ (Ербен 1998: 192). Тук се забелязва настойчивостта, с която авторът насочва към уникалното в своя текст, както и отказът да се позове на някакъв първоизточник. В същото време се откроява начинът, по който назовава основния мотив – „споделяне на живота“, така че човекът и дървото „един без друг да не могат“. Проблемът за трансформацията – временна и частична или пълна и необратима – се наблюдава в множество фолклорни текстове и формира богат пласт от сюжети и образи.

Други акценти, които имат тясна връзка с Ербеновата *Върба*, се открояват в *Котката от върбата*, поместена в *Немски сказания* (1816 г.) от братя Грим. В текста се разказва за слугиня, която изчезва по време на танци, скрива се в кука върба, вместо нея от върбата изскача котка, която след време отново се промъква до върбата, а от дървото излиза слугинята. Освен двата основни смислови центъра на епическата линия, позната от текста на Ербен – жената и дървото, тук има и други детайли, които подсказват близост, влияние, вероятно заимстване. Девојката е откроена по особен начин:

<sup>5</sup> През 1871 г. в Санкт Петербург О. Ф. Милер издава *Сборникъ лучшихъ поэтическихъ произведенийъ славянскихъ народовъ*. В него споменава сборник на Ербен, в който е поместена история за Либуше и Пршемисъл орача. Това, че О. Милер така добре познава изданието на Ербен, е още едно доказателство за техните научни контакти и за възможността да са споделяли данни, записи, сюжети.

Ратаите се доближили до върбата, а там тази уличница, или по-скоро тялото ѝ лежало неподвижно и те не успели да го върнат към живот, колкото и да го блъскали и разтърсвали.

(Грим 2017: 186)

Названието „уличница“ подсказва отклонението на жената от определени нравствени норми, като подсилва социално непрестижното положение на „слугиня“. От текста не става ясно дали тялото е лежало „до“ върбата, или е било едно с нейното, щом ратаите са го „блъскали“ и „разтърсвали“. Освен това функциите на дървото тук се изчерпват с ролята на посредник за временното превръщане на човешко същество в животно и обратно.

В сборника на братя Грим има още един текст – *Плачещата върба*, – който обаче ориентира към повлияната от християнския мироглед представа, че дървото, чиито клони са послужили за бичуване на Христос, е потънало в тъга:

Когато нашият Господ Иисус Христос бил разпнат, той бил бичуван с тояги, взети от една върба. От онова време въпросното дърво свежда тъжно клоните си надолу към земята и не може да ги повдигне към небето.

(Грим 2017: 242)

Тук тенденцията към персонификация е в пряка връзка с изразеното отношение към мъченията и страданията на Христос. Съществуването на един растителен вид е обяснено чрез отношението му към човешкия род и неговите деяния. Въпреки своята краткост текстът съдържа основните особености на етиологична легенда – назована е причината и ефектът, който тя оказва върху определено същество. В същото време прецедентът (извършеното зло) обуславя и същностното проявление (тъга), което се превръща в постоянна характеристика (сведени надолу клони). Невинността на осъдения бедняк, който се е обрекъл на Христос, е защитена чрез случващото се със сухото дърво още в *Хрониката на Титмар* (Мерзебургски 2009). Дървото цъфнало, показвайки, че обвиненият в злодеяние не е извършил грях и е мъченик Христов. Отношението на дървото към несправедливостта в човешкия свят може да бъде изразено не само чрез устойчива промяна във формата, но и чрез поява на белези, които „говорят“, свидетелстват в полза на невинния. И в *Плачещата върба*, и в *Хроника на Титмар* дървото се превръща в коректив на човешката жестокост – то страда, променя се, изразява отношение към греха на човешкото множество и към потъпканата истина. Неговото присъствие е многозначно – едновременно е ням свидетел,

но и отреагираща на злото същност; принадлежи към природния свят, но разбира човешкия и страда за несъвършенството в него. Нещо повече – реагирайки на греха, то се променя. Върбата с наведени надолу към корените клони провокира представата за специфичен вариант на Световното дърво. Най-високата част, която символизира небесния свят и бъдещето, описва кръг или полукръг в посока надолу. Формираната фигура (идеограма) затваря в кръг движението от клоните към корена, от бъдеще към минало. Названието „върба“ препраща към женското начало и в граматическата си определеност – в славянските езици това дърво е винаги в женски род.

Името (плачеща върба) и сюжетът взаимно се допълват и аргументират и в текст, който припомня Пр. Сobotка. Според предание в Литва имало жена с име Блинда (в превод – върба), която била необичайно плодовита. Земята като най-родовита майка започнала да ѝ завижда, хванала я за краката и я държала така дълго, че жената се превърнала във върба. Оттогава дървото се приема за свято, а жените, които нямат деца, ѝ се молят (Сobotка 1879: 136). Този сюжет подчертава смисловата връзка жена – земя, като произходът и причината за поява на върбата са превърнати в аргумент за почит. Заслужава внимание ситуацията на съперничество между земята като първоизточник на живота и конкретното човешко същество, която е решена двупланово – земята се оказва по-силна от жената, но превърнатата в дърво майка се храни чрез корените си от нея. Метаморфозата постига потвърждение на първичното майчинско начало чрез въведената йерархия между природния и човешкия свят.

Във фолклорните текстове основание за приближаване на представител от човешкия род и от растителния свят са преди всичко външните прилики. Така Пр. Сobotка припомня словашка песен (включена според него в сборник фолклорни творби от Ербен), в която девойки решат косите си под върба, като в същото време си пожелават тя да им даде мъж, червен като роза, бял като цвете, добър като мед (Сobotка 1879: 136). Авторът търси сходство между наведените клони и жена с разпуснати коси. Припомня, че в текст от сборник на Н. Костомаров<sup>6</sup> дървото е наречено самотинка, а в текст от сборник на А. Метлински<sup>7</sup> девойка си е избрала върбата за своя довереница, с нея споделя мъките

<sup>6</sup> Николай (Миколай) Костомаров (1817 – 1885) е историк, фолклорист, автор на съчинението *За историческото значение на руската народна поезия*. От 1846 г. чете лекции по славянска митология в Киевския университет.

<sup>7</sup> А. Л. Метлински (1814 – 1870) събира фолклорни материали и през 1854 г. издава *Сборник украински народни песни*.

си, а растежът на дървото се отразява върху живота на момичето<sup>8</sup>. Привежда примери от полски вярвания, които маркират това дърво като опасно<sup>9</sup> – смята се, че на старите върби стоят дяволи, които увличат минаващите в мочурища („Влюбил се като дявол в суха върба“, Сobotка 1879: 136). В чешка приказка, за която Сobotка споменава, живеещата във върбата жена е наречена „невидима майка“. В своя обширен труд включва и полска легенда, според която на гроба на убитата от сестра си девойка израства върба, а от направената от дървото свирка се чува човешки глас, който изрича истината за случилото се. Като източник, от който е получил този сюжет, посочва К. Войчицки<sup>10</sup> (*Клехди*, 1837 г.). Същата сюжетна линия се наблюдава и в приказката *Пищялка*, която Ербен включва в своя сборник като полска (*Сто просто-народни приказки и легенди...*, 1865). И в двата текста дървото е своеобразен посредник, чиято намеса възстановява справедливостта, свързва времето преди и след смъртта. Като представител на природния свят то подкрепя и подпомага установяването на истината, компенсира липсващото в човешкия свят чрез позицията на всезнаещ наблюдател.

В направения от Пр. Сobotка преглед на съществуващи легенди и предания се откроява външната прилика на девойките с върбата, участието на дървото като актант в комуникативна ситуация – подчертана е способността му да чува и разбира споделеното, да отвърща на отправена молба. В същото време дървото е открито пространствено, приписано му е състояние, характерно за отделна, невключена в колектива девойка. Природната цикличност и произтичащите от нея фази в човешкия живот са припомнени от Ербен и от Сobotка по повод на върбовата пръчица (*romlázka*), която е символ на събуждането на природата и човека за нов живот през пролетта. В същото време извършването с нея ритуално докосване на девойки от младежи очевидно е плод на представата, че чрез допир могат да се предават сили от растението към човека, вярване, лежащо в основата на контагиозната магия.

---

<sup>8</sup> В приказката *Хвойново дърво* от сборника на братя Грим е проследено въздействието, което има променящото се дърво върху състоянието на бъдещата майка. Тук е постигнато успоредяване, при което импулсът за комуникация идва от хвойновото дърво, а ефектът върху жената е следствие от нейната чувствителност и възприемчивост: „То на хубаво миришело, душицата ѝ със сладост пълнело...“ (Грим 2017: 260).

<sup>9</sup> Подобни данни се съдържат и в *Скица на славянската митология* (*Nákres slovanského bajesloví*), където Ян (Хануш) Махал говори за вярването на малорусите, че по време на буря дяволите се крият най-често под дъб или върба (Махал 1891: 63).

<sup>10</sup> Кажимеж Владислав Войчицки (1807 – 1879) е полски историк, фолклорист, редактор.



Фр. Волман търси корените на мотива жена – върба сред „неизброими славянски и множество немски версии“ (цит. по Тиле 1909: 23 – 24). Сред коментираният от него се откроява вариант, в който се говори за намерението на мъжа да пренесе обичаното от жената дърво в двора на къщата. Моментът на неговото отрязване съвпада със смъртта на жената. Тук се очертава значението на мястото, на което расте дървото, неговата принадлежност към некултивираното пространство, както и онази сложна взаимовръзка между двете същества, която се разкрива чрез едновременната им смърт. За първата художествена интерпретация на връзката с дървесен вид свидетелства В. Тиле. Според него в баладата *Кърконошки клек* (*Krkonošská kleč*) от В. К. Клищера се появява „първата чешка метаморфоза“ (Тиле 1909: 24). Круска е превърната от Краконош<sup>11</sup> (чешки Алцид според Тиле) в дърво, тъй като нейната клетва е несъстоятелна. Текстът на Клищера е опит за „одомашняване“ и вкореняване в чешка литературна среда на известен от Овидиевите *Метаморфози* проблемно-тематичен комплекс. Авторът извежда наказанието като отговор на изречената от жената лъжа. В този смисъл актът на превръщане е мотивиран от справедливостта на отсъждащия Краконош. Жената постепенно изгубва човешкия си вид, за да се превърне в дърво; тя умира за света, в който е живяла до този момент, и преминава в друго, йерархично по-ниско пространство.

Обемният корпус от различни варианти на мотива жена – върба очертава богат контекст, чиито възможности са както да задава конкретни значения, така и да формира смислова многопластовост. Върху това множество фолклорни мотиви се ражда конкретният художествен текст на Ербен, в който загатнатият, но не докрай изяснен смисъл е резултат от „активиране“ на определени аспекти и от „затъмняване“, „потискане“ на други. В същото време Ербен преинтерпретира художествено фиксирани обработки на разглеждания мотивен комплекс, като очевидно търси свои акценти.

В периода 1845 – 1847 г. вече е публикуван сборникът на Б. Немцова *Народни предания и легенди* (*Národní báčorky a pověsti*), в който е поместена и легендата *Викторка* (*Viktorka*). Ербен очевидно познава този текст, но никъде не се позовава на него (този факт е подчертан от В. Тиле 1909: 138). Мотивът жена – върба провокира и два-

<sup>11</sup> Кърконош (Краконош) е герой от много чешки легенди. Придобива популярност като горски дух, който наказва за извършени лоши дела, гони гъбари и събиращи горски плодове. Името му е свързано с планината, която обитава и пази. Подобен персонаж се среща и в германски, и в полски легенди. Подробни данни за него предлага Ян Махал в статия в *Отovia научен речник* (Ото, съст. 1904: 436).

мата автори, като всеки от тях има собствени предпочитания при неговото разработване: майчинството е само предусещано и желано от Викторка, постигнато, но преживяно не само в плана на физическата реалност в баладата на Ербен.

И при двамата автори се наблюдава стремеж към открояване на женския персонаж – различен от всички други е домът, в който живее Викторка, дъщеря на вдовицата Фиалова (бял, чист, подреден, така че никой друг дом не би се сравнил с него), различна е и тя сред множеството млади момичета:

*Ušlechtilá vzácná květina v kytici polních kvítků* (Немцова 1956: 233).  
*Благородно рядко цвете в букет цъфнали полски цветя.*

Тя е едновременно обичана (всеки от младежите би дал душата си за нея), но и възприемана като недостижима (да покаже любовта си, никой не се осмелил). Изреждането на нейните качества и добродетели, за които всички изпитват любов към нея, завършва с наблюдението, че знае най-хубавите и най-богати приказки и песни. Така позицията на колектива (стари, млади, мъже и жени) е обобщена с представата за нейната различност:

*To Bůh ví jak to je, naše je, a přece jako by mezi nás nepatřila [...] je vyvolený miláček Boží* (Немцова 1956: 234).

*Бог знае как е, наша е и все пак като че ли не е от нашата среда [...] тя е избрана от Бог.*

Към всички проявени качества на своята любима Витек подхожда с думите:

*Krásná jsi, krásná! [...] a nic bych jiného si nepřál, než aby tys byla má* (Немцова 1956: 240).

*Хубава си, хубава! [...] и не бих пожелал нищо друго, освен да бъдеш моя.*

За младата жена от текста на Ербеновата „Върба“ (1853 г.) научаваме от думите на нейния мъж, в които нежността и упрекът са неразделни:

*Raní moje, raní milá!  
Vždycky upřímná jsi byla,  
Vždycky upřímná jsi byla –  
Jednohos mi nesvěřila*  
(Ербен 1998: 148).

*Жено моя, жено мила!  
Винаги била си искрена,  
Винаги била си искрена –  
Само едно не ми сподели.*

Едновременно присъстват представата за откровеност, но и твърдението за непостигната докрай споделеност, с което всички определения – моя, мила, искрена – са поставени под съмнение. Мъжът е този, който очертава нейната различност, който иска да промени това, че през нощта „тялото ѝ лежи мъртво“, „студено“, че няма и помен от „нейния дух“. Той не само назовава болестното в живота ѝ, но и изразява своето неодобрение и несъгласие:

*Nechtěl jsem já paní míti,  
aby s vrbou měla žítí*  
(Ербен 1998: 149).

*Не съм искал аз жена,  
която с върба да живее.*

И в двата текста доминира пасивността на женската позиция за сметка на активното отношение от страна на мъжа, който подчинява и ограничава своята мила.

За разбирането на състоянията, през които преминава жената, в Ербеновия текст помага старата билкарка, а при Немцова – старата Виргуле, която живее в гората и може да лекува. Типологично сходни са двете фигури посредници, посветени в тайните на растителния свят и „разбиращи“ света на жената, сходен е и резултатът от тяхната намеса – и в двата текста мъжът не разбира всичко, което му казват, не успява да съхрани обичаното от него същество. В легендата *Викторка* дървото, което расте близо до прозореца, се превръща в проекция на желаното от младата жена. Върбата поема в себе си мечтанията, изпълва сънищата, дава израз на порива към красота, към докосване до света на природата и майчинството. Активното преназоваване с помощта на отрицателно сравнение (това не е..., това е...) акцентира върху оживяването на вътрешния свят и неговото пренасяне върху обект, който е в най-голяма степен близък, съответен. Тук много детайлно е разгърнат процесът на общуване между дървото и девойката, особената чувствителност и възприемчивост, които я отделят от света на нейните дружки и я приближават до това необикновено присъствие. Чрез върбата се очертава тайнствен и привличащ образ на Майката. Създадена е представа за присъствие на жената както в нейните конкретни проявления, така и чрез атмосферата на вълшебно привличане и общуване. Внушението за звуково и тактилно въздействие засилва проектирания копнеж, желание за красота и хармония. За значението на върбата в живота на младата жена в текста на Ербен разбираме преди всичко от упреците на мъжа, от опита на старата жена да „събере“ отделните страни на нейното съществуване. Разказът за нощното превъплъщение на персонажа е в духа на традиционните

вярвания, които отнасят към друго време-пространство всичко, което се отклонява от колективната норма. Белокората върба съчетава различни по цел и смисъл представи – тя е причина за нещастията на мъжа, тя приютява душата на жената през нощта, чрез нея се екстериоризира вътрешният порив и търсене. Така на неяното е придадена форма, то е ситуирано по време и място. Чрез назован и пространствено определен обект (*jdi k potoku pod oborou, / najdeš vrbu s bílou korou; иди при потока под стопанството, там ще намериш белокура върба*) е даден видим образ на неразбираемостта за мъжа.

Жената и дървото са две отделни същества в представите на мъжа, към тяхното категорично разделяне се стреми той и със своите действия. В същото време върбата функционира като проявление на онази „другост“ на младата жена, към която тя се насочва, но която остава неразбрана за околните. Онова, което е означено като болестно, засяга отсъствието на нейния дух (душа). Чрез позицията на мъжа е отчетено непълноценното съществуване при отсъствие на духа и особената му роля да оживи, да изпълни с жизненост тялото. За връзката на душата с тялото А. Лосев твърди: „Тялото е винаги проявление на душата, следователно в някакъв смисъл – самата душа. Тялото е живият лик на душата“ (Лосев 2001: 98). Нарушеното единство в живота на персонажа е обективизирано чрез времеви и пространствени маркери – жената не е цялостна и идентична на себе си през деня и през нощта.

Към двете същества (жена и върба) са приложени сходни поетологични принципи. Те не са обект на конкретно описание, присъстват чрез номинация, която ги определя като представители на отделен клас или вид. В същото време те са индивидуализирани чрез извеждане на необичайното като действие с конкретно време и място. Ако за традиционното съзнание нощта е маркирана като опасно време, за жената от баладата на Ербен това е време, в което случващото се е мотивирано:

*Co souzeno při zrození,  
tomu nikdež léku není.  
Co Sudice komu káže,  
Slovo lidské nerozváže*  
(Ербен 1998: 150).

*Кое е отсъдено при раждане,  
За него никъде няма лек.  
Каквото предрече Съдбата,  
човешкото слово не ще развърже.*

Тук е изведена емоционално-психологическата нагласа, която е обусловена от задълженията към мъж, дете и дом. В същото време към тази позиция е добавено и твърдението:

*Ač bezduchá na svém loži,*      *Макар че съм безжизнена на своето легло,*  
*vždy jsem přese v moci boží*      *все пак съм под божия закрила.*

Нощната различност е защитена чрез трикратно припомняне на връзката с небесния покровител:

*Vždy jsem přese v moci Boží... Божията сила е над мен винаги...*  
*Vždy jsem přese v Boží moci... Винаги над мен е Божията сила...*

*Ráno zdráva vstáti mohu*      *Сутрин ставам здрава*  
*Protož poruč pánu Bohu*      *Затова се уповавай на Бога.*  
(Ербен 1998: 150).

На опита на мъжа да премахне нощното време-пространство, в което се разгръща друга страна от женската същност, да „отреже“ онова превъплъщение, което не разбира и възприема като заплашващо, се противопоставя нейната цялостност. Жената не иска да се откаже от своя нощен образ, тя се стреми да събере в едно познатата и непознатата (за другите) си страна, като за този порив тя се осланя на Божието присъствие и подкрепа.

Поставени едно след друго като част от едно изказване, двете ѝ твърдения се оказват плод на различен поглед към света и човека. В първото тя повтаря онази традиционна фолклорно-митологична представа за съдбата, според която човекът е зависим, подчинен, без право на избор, а във второто „прозвучава“ гласът на християнина, чиято сила и упование е Бог. Тези две позиции са съвместени в едно изказване (жената отговаря на упреците на мъжа) и онагледяват своеобразен преход от състояние на безизходност и предопределеност към право на избор и лично присъствие. Така жената мотивира единството на дневно и нощно, на познато и непознато, на зачитане на колективната норма и проява на индивидуалност.

Проблемът за превъплъщението в множеството му варианти – възможно, не докрай осъществено, отнесено към нощта и не-своето пространство – се очертава като пресечна точка на две различни възприятийни нагласи, на два взаимно несъвместими модела на съществуване. Мъжът иска да прибегне до помощта на лековити билки:

*V poli mnoho bylin stojí,*      *В полето много билки има,*  
*snad některá tebe zhojí*      *може би някоя ще те излекува.*  
(Ербен 1998: 148).

Като по-силни от билките изтъква думите, на чиито възможности се надява:

*Mocné slovo neomylí*  
(Ербен 1998: 148).

*Мощното слово няма да сгреши.*

Представата за невестата е въведена чрез словото на мъжа, а след това – допълнително уплътнена от разясненията, които дава билкарката. Става ясно, че през нощта нейната душа е в белокората върба, а през деня жената е в своя дом. Животът ѝ сякаш принадлежи едновременно на два свята. Човешкото и отнасящото се към растителния свят у нея са неразлъчни така, както денят и нощта. Това единство на две несъединими за съзнанието на мъжа части е наречено от него „болест“.

Идентификацията на двете същества се извършва чрез смъртта. Отрязването, извършвано най-често с остри режещи предмети, е лечебна и магическа практика, позната от древността. Мъжът обаче не постига търсения оздравителен ефект, а предизвиква смърт и в двата свята – първо отсича върбата, а след това разбира, че е мъртва и жена му. Смъртта ѝ е назована с изразни средства, отнасящи се до растителния свят:

*Umřela... jak by kosou s'ata byla.*  
*Padla, jako strom se skáci*  
(Ербен 1998: 150).

*Умря... сякаш отрязана с коса.*  
*Падна, както дърво се реже.*

Чрез смъртта са потвърдени думите на билкарката, съмненията на мъжа, представата, че предреченото не може да се промени. Едновременният край на жената и дървото акцентира върху тяхната физическа идентичност в света на онези, които не приемат и не разбират това единство.

В същото време смъртта провокира проява на непознати до този момент сили и възможности от страна на дървото. Върбата се обръща към мъжа, за да поиска от нейното стъбло да се направи люлка за малкото дете. В схематичното представяне жена = върба до този момент вторият член е пасивен, неучастващ, приемащ. До отсичането на дървото и смъртта на жената е активна линията на отъждествяване (по принципа на метафората) на жената с дървото през нощта. От момента на отсичането върбата „извървява“ пътя на майчинството – дава заръки на бащата, грижи се за детето, т. е. в схемата жена = върба вторият член (отрязаната, но говореща върба) пренася и запазва в друг времеви отрязък функциите на реално отсъстващата майка. Нейната активност събира в едно дневното и нощното битие, надмогва смъртта, за да компенсира неосъществения докрай майчин дълг. Така нераждащото дърво се превръща в символ на чистата, преодоляваща

всички ограничения и препятствия любов. Майката отсъства в своето конкретно физическо проявление, но непрекъснато се завръща и присъства чрез несубстанциалното. Профетичното бъдеще време „пренася“ в една предстояща реалност неразривната ѝ връзка с момчето:

*Když se bude kolébatí,  
matka bude je chovati*  
(Ербен 1998: 150).

*Когато се люлее,  
майката ще го прегръща.*

Двете страни на образния комплекс жена – върба взаимно се допълват и доосъществяват, надскачат ограничеността във всеки един от световите, в които живеят.

Текстът на Ербен е плод на множество индивидуални художествени решения – дори и отрязана, върбата ще продължи да живее чрез своите клонки, ще остане с детето чрез прегръдката на люлката. Присъствието на сложното единство кореспондира с идеограмния модел на върбата в легендата на братя Грим (*Плачещата върба*), като го преосмисля. Кръговостта (мотивирана от мъката заради извършеното в запис на братя Грим) само формално повтаря прегръдката на люлката, която ще осигури живота на детето. В Ербеновия текст тази кръговост не е затворена (и в този смисъл – статична), а е подчинена на едно очаквано бъдеще, в което общението между детето и майката ще продължи. Епическата линия проблематизира мотивния комплекс жена – върба, изпълва със съдържание временната идентификация на двата члена, за да ги събере в едно цяло, което „пренася“ майчината любов отвъд границите на физическия свят. Функциите на майчинството са подкрепени от растителния свят, природата взема активно участие в опазване на живота. Актът на „възкръсване“ на върбата и грижата за детето (младенец) препращат и към символиката на празника Цветница (*Květná neděle*), когато възкръсналата за нов живот пролетна природа и човешкият колектив отдават почит на влизания в Йерусалим Христос.

## ЛИТЕРАТУРА

- Гейщор 1986:** А. Гейщор. Митология на славяните. [Gejshtor, A. Mitologiya na slavyanite.] София: Български художник, 1986.
- Грим 2017:** Братя Грим. Немски сказания. [Bratya Grim. Nemski skazaniya.] София: Изток – Запад, 2017.

- Елиаде 1995:** М. Елиаде. Трактат по история на религиите. [Eliade, M. Traktat po istoriya na religiite.] София: Лик, 1995.
- Ербен 1865:** Sto prostonárodních pohádek a pověstí slovanských v nářečích původních. Praha: I. L. Kober, 1865.
- Ербен 1937:** К. J. Erben. Prostonárodní české písně a říkadla. Praha: Evropský literární klub, 1937.
- Ербен 1998:** К. J. Erben. Kytice. Praha: Statní pedagogické nakladatelství, 1998.
- Ербен 2009:** К. J. Erben. Slovanské bájesloví. Praha: Etnologický ústav AV ČR a Slovanský ústav AV ČR, 2009.
- Лосев 2001:** А. Лосев. Диалектика мифа. [Losev, A. Dialektika mifa.] Москва: Мысль, 2001.
- Мерзебургски 2009:** Мерзебургский, Т. Хроника. [Merzeburgskij, T. Hronika.] Москва: Русская панорама, 2009.
- Немцова 1957:** В. Němcová. Národní báchorky a pověsti II, Praha: SNKLHU, 1957.
- Ото, съст. 1904:** Otto, J. Ottův slovník naučný. Praha: J. Otto, 1888–1909. Díl 22, s. 436, 1904.
- Соботка 1879** Sobotka, P. Rostlinstvo a jeho význam v národních písních, pověstech, bájích, obřadech a pověrách slovanských. Praha: Nakladatelství Matice české, 1879.
- Тиле 1909:** V. Tille. České pohádky do roku 1848. // *Rozpravy České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost, umění*. Třída III, číslo 30. V Praze, 1909.



**DALMACIJA U PUTOPISIMA SVETOZÁRA  
HURBANA-VAJANSKOG I MARTINA KUKUČINA**

*Zrinka Kovačević*  
*Filozofski fakultet*  
*Sveučilište u Zagrebu*

**DALMATIA IN THE TRAVELOGUES OF SVETOZÁR  
HURBAN-VAJANSKÝ AND MARTIN KUKUČÍN**

*Zrinka Kovačević*  
*Faculty of Humanities and Social Sciences*  
*University of Zagreb*

The paper analyzes and compares the literary poetics in the travelogues of two prominent Slovak authors of the period of realism – Svetozár Hurban-Vajanský and Martin Kukučín. Since both writers have a rich travel opus, the paper analyzes parts of their travelogues through Croatia, more precisely Dalmatia, which is their common toponym. These are „Dubrovnik – Cetinje“ (1901) by Vajanský and „V Dalmácii a na Čiernej Hore“ (1898) by Kukučín. In their works, both writers form a kind of cultural *catalogue* and refer it to their native culture, and although they come from the same environment and belong to the same literary period, their *catalogues* differ in their selection and presentation of what they see, as well as in the way they connect it to the native culture.

**Key words:** Svetozár Hurban-Vajanský, Martin Kukučín, travel writing, Dalmatia, cultural *catalogue*

Svetozár Hurban-Vajanský (1847. – 1916.), pravim imenom Svetozár Miloslav Hurban, i Martin Kukučín (1860. – 1928.), pravim imenom Matej Bencúr, bardovi su slovačkog književnog realizma. Zajedno s Pavolom Országhom Hviezdoslavom (1849. – 1921.) čine trojac koji je u slovačku književnost uveo suvremenu tematiku, a s njom i socijalno-psihološku, nove žanrovske oblike, te jezično-stilske promjene, kako u poeziji, tako i u prozi. Unoseći jezik svoje sredine, odnosno sredine likova, konačno nadrastaju jezik

starije proze (Stričević-Kovačević 1998: 15). U poetici slovačkog realizma roman i novela postaju dominantne književne vrste, no i dokumentarna proza postaje sve važnija. Jedan od razloga zasigurno je i kraj društvene zatvorenosti koja je obilježila slovačko društvo tijekom prethodnih razdoblja. Putovanja prestaju biti privilegijom aristokracije i intelektualaca, a kao posljedica društvenih promjena mijenja se i književni ukus i interes čitatelja, te prelazi s do tada najčitanije sentimentalno-avanturističke proze na dokumentarnu prozu. Granica između putopisne proze i drugih književnih vrsta slabi, a upravo Vajanský i Kukučín putopis približavaju beletristici te njegove izražajne mogućnosti kao književno-znanstvene vrste<sup>1</sup> dovode do vrhunca književne kvalitete.

Prema Deanu Dudi „putopis možemo definirati kao književnu vrstu tematski oblikovanu vjerodostojnim putovanjem subjekta diskurza (putopisca) koji pripovijeda zgone na putu, opisuje prostore kojima putuje i mjesta na kojima boravi, iznosi svoja zapažanja o ljudima koje na putu susreće, o njihovim običajima i načinu života te počesto o kulturnim i umjetničkim znamenitostima krajeva u kojim se zatječe“ (Duda 1998: 48). Pri tom naravno moramo razlikovati putopis kao nefikcionalni pripovjedni prozni oblik od fikcionalnih tekstova koji sadrže putovanja kao tematsku okosnicu, budući je kod putopisa vjerodostojnost putničke djelatnosti upravo temelj žanra (ibid.). Prvi dio Dudine definicije opisuje temeljne odrednice Kukučínovih putopisa (pripovijedanje zgoda na putu i iznošenje zapažanja o ljudima s kojima se susreće), budući Kukučín kao izražajne postupke najčešće koristi dijalog i pripovijedanje (konkretne) radnje. To možemo ilustrirati na njegovom putopisu „V Dalmácii a na Čiernej Hore“ (1898.), preciznije na ulomcima posvećenim njegovom putovanju kroz Dalmaciju.

„Vstúpil za nami istý mladý pán, ktorý dost' dlho študoval v Záhrebe a tiež privykol na pivo. V gombíkovej dierke beľel sa mu králik – margherita, – odznak pánov zo stránky talianskej. Úradníkovi to padlo hneď do oka, i napadol ho, rozumie sa, po záhrebsky – po nemecky.

'Čo – vy tiež autonomáš?'

Mladý pán prikrčil ramenami a usmial sa významne.

---

<sup>1</sup> Prema Milivoju Solaru među književno-znanstvenim vrstama od posebne je važnosti upravo putopis. „Putopis može biti naprosto doprinos geografiji ili etnografiji, ali on predstavlja također osobitu književnu vrstu u kojoj je putovanje i opis proputovanih predjela ili zemalja povod za šire umjetničko oblikovanje zapažanja, dojmova i razmišljanja o svemu onom što putopisca zaokuplja tokom putovanja. Nerijetko se tako putopis približava eseju ili romanu...“ (Solar 1986: 182). Među takve književne vrste, koje ujedinjuju povijesno-znanstveni interes s umjetničkim oblikovanjem, Solar uvrštava i biografiju, memoare te dnevnik (ibid.: 181).

'Sú okolnosti – viete, keď musíš. Na príklad dar...'

'Hehehe!' usmial sa starý joviálne. 'Rozumiem. Nežné ruky! Ak je pekná, dávam vám absolúciu. K vôli pekným očiam by sa niekto i poturčil. Rozumiem' (Kukučín 1929: 17 – 18).

„Urobili sme niekoľko krokov okolo divadla a našli sa – v dubrovníckom prístave...

...Len čo sme sa obzreli, už stojí pred nami mornár s cigaretou v ústach.

'Páni idú na Lokrum. Môžem azda v niečom poslúžiť?' Tak uhladene hovoria v republike i mornári.

'Áno. Koľko pýtaš?'

'Dva zlaté.'

'Čo – dva zlaté? Ako to? Osemdesiat.'

'Osemdesiat, páni moji, nemožno. Dva zlaté rovno, a ja som na vaše „raspoloženie“.'

Vyjednávanie sa nevydarilo. On pýtal mnoho, my dávali málo. Vraciame sa o chvíľu, zas druhý mornár, i ten veľmi uhladený. Ale cena tá istá a pevná, pevná...“ (Kukučín 1929: 53 – 54).

Drugi dio Dudine definicije opisuje temeljne odrednice putopisa Vajanskog (zapažanja o kulturnim i umjetničkim znamenitostima krajeva u kojima se Vajanski zatječe), budući Vajanski kao izražajna sredstva preferira upravo opisivanje i monolog. Ulomci su iz putopisa „Dubrovnik – Cetinje“ (1901.) te su, kao i kod Kukučinovog putopisa, odabrani oni ulomci koji su posvećeni putovanju autora – putopisca kroz Dalmaciju, budući im je upravo Dalmacija zajednički toponim.

„Na palube bolo voľno, krásne, milo. Bezvetrie bolo príkladné; nikdy nevidel som Adriu takú tichú. Loď rezala vlny, belasé ako alizarin; delfíny skákaly z vody a robily saltomortále. I po troch-štyroch razom vyskakovaly a hraly sa, plieskajúc sa navzájom chvostmi – tak sa to zdalo. Časom vyskočil delfín, dlhý na dva metre, celkom nad vodu. Za loďou letel krdel' morských čajok a prosil almužnu“ (Vajanský 1932: 128).

„Ned'aleko od stradony je široké námestie, na ktorom stojí pomník Ivana Gundulića, odkrytý roku 1894, dielo chorvátskeho sochára Rendića. Námestie je štvorhranné, okružené krásnymi, jednoposchodovými domami vysokej renesancie, čisté, akoby z jedného kameňa kresané. Na prostriedku stojí bronzový Gundulić v nadživotnej veľkosti, v rúchu renesančnom, lenže s parukou. Na piedestále sú krásne basreliefy, hlavná okrasa pomníka, ktorý vcelku je primalý oproti domom, a najmä oproti kamennej hore domov, schodov a múrov, ktorá vypína sa ako štvrtá strana štvoruholníka. Je to niečo ohromného, to úzadie: široké schody, dom nad domom a nad domami múry

veľkého chrámu, kedysi jezuitského, a nad chrámom vekové, šedivé múry mestské, ohromné, stavané, tuším kyklopmi. Proti tomu, pravda, mizne Rendićova figúra poeta“ (Vajanský 1932: 153).

Vajanskog, dakle, zanima prvenstveno statični dio sredine koju upoznae, poput prirode ili umjetnosti, a Kukučina dinamični, odnosno ljudi i njihove zgođe, pa možemo reći kako je Kukučín umjetnički antipod Vajanskog. Pri opisivanju prirode Vajanský pokazuje „slikarski talent“ (Klátik 1968: 273), a František Votruba karakter toga talenta definira kao „deskriptivni karakter“ (ibid.: 276). U svojim opisima Vajanský često koristi kontraste, što se može vidjeti i u opisu Jadranskog mora. More je za oba putopisca vrhunac ljepote, a za Vajanskog ima i simboličku vrijednost, te ga poistovječuje s idealom slobode.

„Vôbec more je len vtedy pekné, keď sa trochu hnevá; vtedy ukazuje svoju krásu i svoj hlas, svoju živosť i nekonečnú krásotu sily, veľkosti, majestátu. Keď priletí majestátne vlna s korunou striebornej peny, položí velikána-loď na bok, a potom šibne cez palubu, až sa lejú potôčky po jej doskách. Vtedy cítiš sa takým maličkým človečikom, ba drobunkým, červíčkom, mravčekom, muškou, vôbec maličkým nič... a ono, to more, aké je veľké, mocné, víťazné!“ (Vajanský 1932: 167–168).

„Ono oživuje tíšinu svojim neumľkajúcim pleskom o vydľabané diery potemnených príbrežných skál. Áno, príbrežné skaly, jasnošedivé, prí spodku večným príbojom očernely, ako by sa boly zašubraly“ (Vajanský 1932: 133–134).

Kukučín je, kao što je već rečeno, skloniji dijalogu i radnji, te često oblikuje *novelističke* situacije. On stvara „epska žarišta s radnjom i karakterima“, svojevrsne „ubačene novele“ (Klátik 1968: 342). *Ubacujući* događaje Kukučín svoje putopisno pripovijedanje oživljava, beletrizira ga i približava fikcijskoj prozi. Na taj je način pokušao izići iz okvira dotadašnje tradicionalne forme putopisa te je dao jedan od mogućih smjerova za daljnji razvoj putopisa u slovačkoj književnosti. Unatoč umjetničkom karakteru putopisa, Kukučín teži nepristranom prikazu stvarnosti. Pri opisu činjenica skriva se iza zamjenice *mi*, a *ja* koristi pri vrednovanju i prisjećanjima (digresije nastale sjećanjima Kukučínovim putopisima daju i vrijednost osobne ispovijesti). Objektivni opisi vezani su uz mjesta, politička pitanja, prirodu, dok se subjektivna interpretacija realizira kroz slovačko stajalište i vrednovanje (Stričević-Kovačević 1998: 94).

„Veľmi sú zaujímavé postavy z vidieka. I u nás budú známi aspoň tí, čo predávajú čibuky a obíjané nože. To sú Zagorci, lebo i tu máme Záhorie. Spliňanovi je každý 'Zagorac', alebo 'Vlah', kto nenosí čierne nohavice, ako on krojené. I na každého pozerá s olympickej výšiny. Zato keď príde z

Milána otrhaný herec alebo herečka – to mu je čosi 'chic', nevie sa prenadiviť. I ženy z vidieka sa nosia krásne, národne. Čo majú na sebe, všetko je práca ich neunavných rúk, i všetko sa to skveje čistotou. Možno sa to tak vyparádia len 'do mesta'. Zagorci sú ľudia pracovití, skromní, úctiví, veľmi inteligentní a statoční. Ale keď im krv vzkypí, i u nich 'ima svega i svašta'. Ich nárečie je najčistejšia horvatština. Na jazyk svoj sú hrdí, i povedomí sú si toho, že ho oni najlepšie zachovali. I ľud rozpráva svobodne, skladne, logicky a s akýmsi dôstojom. Na Split'ana a ostroväna, ktorí reč všakovak pomiešali, až z toho vykvitla krásna 'bodulčina', pozerá Zagorac s akousi útrpnosťou“ (Kukučín 1929: 34 – 35).

„Prešli sme dedinou poschovárali sa so ženičkami, ktoré vysedujú na ulici a držia svoje nedel'ňajšie 'selo', práve ako i naše ženičky na Slovensku“ (Kukučín 1929: 56).

Dakle, Kukučín u svom putopisnom pripovijedanju kreće od činjenica prema sebi, a Vajanský pak od sebe (u centru mu je pripovjedač) prema svijetu. Naime, putopisi Vajanskog sadrže i ideološku komponentu, a autor svoje ideje i stavove nameće sustavno i potpuno otvoreno. Unatoč tomu, Zlatko Klátik smatra kako Vajanský donosi novi element u slovački putopis, odnosno kako subjektivizacijom u putopis unosi i „ogledalo duše“ (Klátik 1968: 344). I Vajanský i Kukučín šire granice dotadašnje slovačke putopisne književnosti, ali na različite načine. Vajanský *lirskim* putem, opisivanjem i monologom, pomoću autorskog pripovjedača i samoispovijesti, a Kukučín *psihološkim* putem, prikazujući ljude i njihove karaktere kroz dijalog i pripovijedanje zgoda.

Putopišćev rad, unutar kojeg putopisac opaža, saznaje i posreduje ono što smatra bitnim i zanimljivim, nalikuje donekle i leksikografskoj djelatnosti, pa ga se može nazvati i *leksikonom* ili *katalogom* (Duda 1998: 122). Putopisac, dakle, sastavlja osobitu vrstu putopisne natuknice, pri čemu je bitan element i putopišćev odabir prikazane predmetnosti i način njezine obrade, jer time svjedoči i o vlastitim sklonostima, obaviještenosti, opažajnoj i diskurzivnoj sposobnosti (ibid.: 122). I Svetozár Hurban Vajanský i Martin Kukučín u svojim putopisima oblikuju bogate kulturne *leksikone* odnosno *kataloge*, kojima istodobno otkrivaju i putopisni subjekt i krajeve kojima putuju. Obojica autora svoje *kataloge* upućuju matičnoj kulturi, pri čemu im se, iako dolaze iz iste (slovačke) sredine i pripadaju istom književnom razdoblju, *katalozi* razlikuju i svojim odabirom i svojim prikazom viđenog, jednako kao i načinom na koji ga povezuju s matičnom, slovačkom kulturom. Stoga su i tri najčešće tematske skupine *leksikona* odnosno *kataloga* – kulturnopovijesne obavijesti, obavijesti o svijetu prirode i obavijesti o svakodnevnom životu (ibid.: 124) – različito zastupljene kod Vajanskog i

Kukučina. Vajanski preferira kulturnopovijesne obavijesti i obavijesti o svijetu prirode, dakle obavijesti vezane uz umjetničku baštinu, izgled prirode te političku povijest i veze. Pomoću autorskog pripovjedača otvoreno i sustavno promiče svoja politička stajališta, no istodobno daje i svojevrsnu samoispovijest, koristeći monolog i opisivanje kao temeljna izražajna sredstva svojih putopisa. Dalmacija koju upoznajemo čitajući njegove putopise posebno je dojmljiva u opisima prirode, gdje Vajanski pokazuje slikarski talent u opisivanju, osobito kada koristi kontraste. Kukučin preferira obavijesti o svakodnevnom životu, iako ga one često odvedu, kroz prisjećanja i usporedbe, i u kulturnopovijesne obavijesti. Zanimaju ga obični, *mali* ljudi, o kojima progovara pomoću ubačenih novela, a karaktere im ocrta dijaloškom formom. Posebnu pozornost posvećuje detaljima te njima povezuje različite ljude, stvari, Hrvatsku i Slovačku, Dalmaciju i rodnu Oravu. Za razliku od Vajanskog, kontraste koristi kako bi kombinirao neobično u svrhu humora. Iako je Kukučin, jednako kao i Vajanski, fasciniran Jadranskim morem, njegova Dalmacija ne prezentira se kroz prirodu, već kroz svoje stanovnike. Ukoliko pročitamo oba putopisa o kojima je riječ u ovom radu – „Dubrovnik – Cetinje“ i „V Dalmácii a na Čiernej Hore“ – dobit ćemo sveobuhvatnu i dojmljivu sliku hrvatske Dalmacije. Vajanski donosi njezin statični dio, prirodu i umjetničke znamenitosti, a Kukučin njezin dinamični dio, ljude i događaje. Svojim putopisima približili su Dalmaciju slovačkom čitatelju, no i hrvatskom ponudili zanimljivu i vrijednu sliku Dalmacije na prijelazu s 19. na 20. stoljeće, viđenu očima dvojice vrhunskih intelektualaca svoga vremena i vrsnih književnika slovačkoga realizma.

## LITERATURA

- Duda 1998:** Duda, D. *Priča i putovanje*. Zagreb: Matica hrvatska, 1998.
- Klátik 1968:** Klátik, Z. *Vývin slovenského cestopisu*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1968.
- Kukučin 1929:** Kukučin, M. *Cestopisné črty. V Dalmácii a na Čiernej Hore*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská, 1929.
- Solar 1986:** Solar, M. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 1986.
- Stričević-Kovačević 1998:** Stričević-Kovačević, Z. *Hrvatski motivi u djelu Martina Kukučina*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, Društvo hrvatsko-slovačkoga prijateljstva, 1998.
- Vajanski 1932:** Vajanski, S. H. *Doma i na cestách*. Trnava: Kníhtlačiareň G. A. Bežo, 1932.

***ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ –  
ЧУЖДИ ЛИТЕРАТУРИ***







## ПЪРВА ИДИЛИЯ НА ТЕОКРИТ (*ТИРСИС ИЛИ ПЕСЕН*) И КОНСТРУИРАНЕТО НА МЕТАЖАНРА

*Дияна Николова*  
*Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“*

### THEOCRITUS' FIRST IDYLL (THYRSIS) AND THE CONSTRUCTION OF METAGENRE

*Diyana Nikolova*  
*The Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

The paper offers an analysis of the first idyll, Thyrsis (Θύρσις ἢ ᾠδή), with regard to the functions of ekphrasis. The argument interprets the work as “metaidyll”, which shapes the topics and themes of the new genre developed by Theocritus. This new genre is discussed within the context of Hellenistic culture as the first instance of European modernity.

**Key words:** Hellenistic period, Theocritus, idyll, ekphrasis, anti-mimesis, bucolic mode, κισσύβιον (rustic wooden drinking-cup)

Пасторалните светове, съградени в европейската култура, са многолики като авторите, които ги създават, художественото направление, на което принадлежат, естетиката и идеологията на съответното време. В основата на многовековната история на културния модел, наречен пасторал<sup>1</sup>, са творбите на Теокрит. Те са родени във време, което може да определим като първата европейска модерност. Културата на елинизма се характеризира със *синтетизъм*, предполагащ смесване на жанрови форми, както и с възникване на напълно нови жанрове, назовавани със стари имена или останали дълго време без

---

<sup>1</sup> Няма да се спираме на синонимичността на употребата на термините идилия, еклога, буколика, пасторал. Римското обозначение на жанра е *ecloga* и *idyllium*. Като буколика (τά βουκολικά) и пасторал (pastoral) жанрът е познат през Средновековието и Ренесанса в Западна Европа (bucolicum carmen), а схолиастите на Теокрит и византийските автори ползват наименованието идилия (idyllia).

име (идилия, роман<sup>2</sup>), както и с ново разбиране за *пъстрота*, *единство в разнообразието* – разнообразие на теми, поетически форми, диалекти, метрика, стил. Това е време на библиотеката, книгата и усамотеното четене, на нов тип автор, както и на нов тип реципиент на литературния текст. Много жанрове предполагат читател ерудит, наслаждаващ се на фини отпратки, цитати, игра с митическата и литературната традиция. Новаторският дух на времето е видим при александрийските филолози, чиято дейност е пример за авторефлексивното съзнание на елинистическата култура. Тя създава канони (за епически, лирически и драматически поети, за образцови творби), има съзнание за автор, жанр, стил, за специфики на прозаическите и поетическите жанрове, за типа публичност на творбата, за оригинал, запис, дописване. Елинистическата култура е свързана с презаписа, с детайлни филологически анализи на ръкописите. Архивирането на многовековната литературна продукция отключва нови процеси. Сред тях е и активното транскрибиране на мнемоничния архив на елинската култура, свързано с жанрови и стилови новаторства, с модерно ползване на митически и литературни фабули, на стихове и цели строфи от старогръцки поети. Важна специфика на елинистическата култура е играта – като авторова стратегия, представяне на изкуството като игра, играта на твореца с читателя. По нов начин се осмислят отношенията традиционно – експериментално, масово – елитарно, миметизъм – антимиетизъм, сериозно – шеговито, пародийно; визуално – музикално – словесно. Сред ярките новаторства на елинистическата литература са жанровете епилион, идилия, мимиямб, мелиямб, както и фигурните стихотворения, наричани *παίγνια* – „игра“, „шега“<sup>3</sup>. В идилиите, епитафиите и епиграмите през елинизма „гласът“ на текста предполага фини и многозначни игри. Появява се нов тип фиктивен речеви акт.

Идилията е плод на специфичен културен рефлекс към реалността, свързан с ново разбиране за литература, за фикционално, как-

---

<sup>2</sup> Терминът идилия се закрепва към творбите на Теокрит през I в. пр. Хр. Романът също остава „частен случай“ на повествование (*διήγημα*), решаващо по различни начини при отделните автори идеята за фикционално. Дериватите от „драма“ (*δρᾶμα*), с които романът е определян в Късната античност, го отделят от другия тип дефиниране – през „история“, различна от разбирането за художествена измислица (Аверинцев 1996: 198 – 214).

<sup>3</sup> С името на Теокрит е свързано и едно фигурно стихотворение – *Сиринкс* (*Σύριγξ*). Фигурните стихотворения са вид екфразис. Те нагледно изобразяват предмета, който се описва със средствата на словото, т.е. репрезентират нещо, което е вече репрезентация.

то и с конструиране на идеал, в чиято основа са определени естетически и философски нагласи. Теокрытовият буколически свят е белязан от изящна маниерност, условност, направеност, от естетизация на реалността, превърната в „картинка“, εἰδύλλιον.

Още античните коментатори на буколическата поезия Донат и Сервий говорят за „простота“ (simplicitate), когато дефинират буколиката през стил, персонажи, място на действието. Последвани са и от ренесансовите преводачи и коментатори на Теокрыт и Вергилий. Простота, сладост, безизкусност, естественост, обикновени радости в лоното на природата стават общо място при определянето на създадения от Теокрыт жанр и на Вергилиевите еклоги. Тези творби са дефинирани и през стила, и на основата на тематика, персонажи<sup>4</sup>. Буколиката се свързва с ниския стил (humilis). Humilis означава и лек, приземен, скромн, беден, т.е. свързан с делнична тематика и обикновени хора – пастири, земеделци. Концептът *естественост*, *простота* и пастирската приобщеност към природата и при италианските хуманисти придобива отчетливи характеристики. „Дивото“, селската простота, природното се превръщат в *знаци* на простота и природност, т.е. в *знаци* на културата“ (Баткин 1995: 316).

Вглеждането в творбите на Теокрыт показва, че „простотата“ на съграждания буколически свят е изящна поетическа *игра*. Тя предполага виртуозното τέχνη на поета, владеещ изкуството да създава пределно реалистични условни светове – с ерудитско намигване и към традицията (която се вписва и транспонира едновременно), и към читателя. Свързана е с новото мислене за жанр, стил, художествен текст, с разбирането за миметично – антимиетично, със специфична естетизация на природното, на живот extra urbem, с otium, с размисъл за изкуството, твореца, музическата одареност, любовта, времето и смъртта, т.е. с размисъл за културата през културни конструкти, през митопоетически образи и философски концепти с дълговековна история.

Идилията е пример и за нови динамики между литературен текст и музикално-песенен фолклор. Тя органично вписва в поетическата тъкан фолклорните амебейни пастирски агони. Идилията предполага многопосочно разбиране за *игра* – и наивното, безизкусното, и сериозното, ерудитската игра на филолога. В нея са видими и новите „роли“ на твореца – авторово влизане в пастирски образ с пастирско

<sup>4</sup> Сервий Хонорат използва simplicitate като жанров маркер, когато говори за Вергилиевите *Буколики*. Той съпоставя епическата поезия (тематиката и героическите ѝ персонажи) с еклогите, описващи селския бит и занимания, пастирите и техните „прости радости“ (Serv. Vergilii Bucolicon Librum pr.1.1).

име сред другите буколически персонажи в текста, в една условна празнична ситуация, разгърната сред селска природа, която е също толкова условна, стилизирана, идеализирана<sup>5</sup>.

Творбите на Теокрит конструират буколическата топка, задават емблематични пастирски имена, които ще носят персонажите в пасторалните творби и през следващите векове, боравят по нов начин с екфразиса, въвеждат в определен смислов режим парадигмални митически сюжети, задават *буколическия код*. Те представят красив и хармоничен свят, изваян и живописно, и акустично. Предлагат на елинистическия градски човек особено „влизане“ в рустикалното, където говоренето и „от свое име“, и през гласовете на персонажите е откровено игрово, а читателят може да се наслаждава както на изящните песни, които си обменят пастирите, така и на „натуралистичната“ зарисовка на груби селски хора, облечени с кози кожи, говорещи за своя бит, делнични занимания и любовни трепети.

Буколическият свят е свят-в-света, камерен идеален свят, поместен в големия. Той е сложно съграден, вписва един в друг условни светове, ярък пример за което е първа идилия на Теокрит. Специфично за този фикционален свят е съвместяването на качествено различни хронотопи. В него си дават среща човешкият и божественият свят, реалният и митическият/литературният, съвременното и един рустикално изваян „златен век“.

„Картинката“ (εἰδύλλιον) отразява елинистическата идея за нагледност (ἐνάργεια<sup>6</sup>), за постигане на илюзия за *пределна реалистичност*, за *оживяла картина*. Визуализират се образи и сцени, изпълнени с множество детайли<sup>7</sup>, както и природни картини, а това превръща читателя в *зрител* и *слушател* на една живописно и акустично изваяна „картинка“. През елинизма ἔκφρασις е средство за създаване на нагледно и въздействащо изображение, което има различни цели – от занимателност през обективност до поучителност и знание. Такова описание може да е включено в различни в жанрово отношение твор-

---

<sup>5</sup> Емблематичен пример в тази посока е VII идилия на Теокрит – *Талисии (Жетварски празник)*.

<sup>6</sup> Ἐνάργεια – от ἐναργής („блестящ, ярък“). Като термин се употребява от Платон и Аристотел насетне, свързан е с *отчетливост*, *видимост*, постигане на визуален ефект. В елинистическата литература се употребява със значението на много реалистично описание, целящо чувствено възприятие.

<sup>7</sup> Това е свързано с елинистическото разбиране за прецизност, точност, детайлност (ἀκριβολογία).

би или да е самостоятелна творба, което става значително по-късно<sup>8</sup>. Закрепването на наименованието εἰδύλλιον към творбите на Теокрит и следовниците му показва рецепцията им в античната култура – като *изящни фикционални картинки, различен от реалността художествен свят, виртуозно изваян малък идеален свят*. Идилията не отправя свръхпослания, не разчита на единен прочит, а на индивидуална читателска интерпретация, на персоналното влизане в съградения художествен свят.

Първа идилия (*Тирсис или Песен*) носи всички характеристики на новия тип литературен текст, създаван от елинистическите творци. Тя започва с ерудитско въведение в художествения свят на новосъздадения жанр: със сладостния напев/шепот (ψιθύρισμα) на пинията (πίτυς), склонена над ручей; сладостта на сиринкса и песента на козаря, която отново е свързана със сладост (μελίζω – „пея под акомпанимент на инструмент“, μέλος – „песен“, μέλι – „мед“):

*Сладък е шепотът, който напява си борът, израсъл  
там, край тез извори; но и ти сладко на флейта, козарю,  
свириш; след Пан ще спечелиш за песни си втора награда.*

(I. 1-3)<sup>9</sup>

Думите на козаря обиграват същата тема – за пастирската песен, по-сладостна от ромон на планински поток (I. 7-8). Идилията няма да възпява героическия гняв (μῆνις)<sup>10</sup>, епическата „махия“. Тя гради камерен свят на музически занимания, любовни копнежи и сладостни песни сред красива, спокойна и изобилна природа (изобилността се въвежда и през митическия бог Приап, и с описания на полята и стадата, на житото и плодовете, които земята ражда през лятото и есента).

Първа идилия е своеобразен *mise en abyme*. Тя съгражда условен буколически свят, в който са вписани други два също така условни художествени свята. Единият е в изобразените на пастирска дървена чаша сцени (I. 27-56), описани от безименен козар (αἴπολος), а другият – в песента на сицилийския пастир (ποιμήν) Тирсис за Дафнис – божествения юноша, митическия създател на буколическата песен, свирещ на сиринкс (инструмент, свързан със Сицилия, с Пан, с парадиг-

<sup>8</sup> Екфразисът става самостоятелен жанр с *Картини* на Филострат Стари, *Картини* на Филострат Млади, *Описания* на Калистрат.

<sup>9</sup> Теокрит 2010: 6. Идилията на Теокрит са цитирани на български в превода на Тодор Дончев.

<sup>10</sup> Омировата *Илиада* (I. 1) започва с лексемата „гняв“ (Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος).

матичен любовен сюжет за Пан и Сирина). Така темата на първа идилия е **песента** (ὄδη) и по-точно **сладостната буколическа песен, амебейният агон**, присъстващи на съдържателно и на структурно равнище. Първата ѝ част описва чашата и света, изобразен на нея, а втората – смъртта на пастира Дафнис (I. 65-141).

В тази идилия е топиката на новия жанр, всички негови градивни елементи: пастири, песенен агон, награда за победителя<sup>11</sup>, приятно място, където традиционно ще се разгръщат буколическите сцени с пеещите пастири, екфразис, митът за Дафнис, важният темпорален код – следобеден летен зной, „часът на Пан“ – на бога, когото козарят се страхува да не събуди и разгневи с песента си. Още в началото на I идилия се сливат различни фикционални светове – на мита и на художественото пространство, градено в текста; на митическия Пан и на „реалния“ Пан, от когото се бои козарят; на полянката, където са разположени персонажите – със статуя на Приап на нея, препращаща отново към мита и към песента на Тирсис за загиналия от любов заради жестоката Киприда Дафнис.

За устойчивостта на топиката, създадена от Теокрит, свидетелстват и еклогите на Вергилий, в които тематичният център отново е **amor** и **carmen**. Първа еклога на Вергилий започва с буколическото място, пастирската *песен* (пастирската Муза) и традиционен за пастирите *музикален инструмент* – *avena*<sup>12</sup>. Дискретният диалог с Теокрит започва още в началните стихове на първа еклога, при това на много нива. Името на пастира Титир (Tityrus) се среща при Теокрит (III идилия). То етимологично се извежда и през τίτύριος (авлос), и през τίτυρος (сатир). Клавдий Елиан (*Шарени истории*, III. 40) отбелязва: „Другари на Дионис в танца били сатирите, наричани от някои „титири“. Получили са това име покрай тананиканията, с които се забавлявали“ (Елиан 2009: 91). Хезихий регистрира и употребата на κάλαμαῖον (малка цикада) при Теокрит, свързана с κάλαμος (тръстика) и по-късните обвързвания с τίτυρος, както и с музикалния инструмент сиринокс. Вергилий въвежда още в I еклога сякаш по-неутрален музикален инструмент – *avena*, асоцииран с див овес (*avena fatua*), от чийто кух ствол се прави духов инструмент, но това всъщност е поредна от-

---

<sup>11</sup> Важен мотив в идилията на Теокрит е и размяната на дарове между пастирите. Най-често се дарява сиринокс – емблематичен пастирски инструмент, устойчиво свързан с жанра идилия (VI. 41-43). Героите обещават и щедри дарове на бог Пан – покровител на стадата и пастирите (I. 123-129, V. 58-59).

<sup>12</sup> На български всички пастирски инструменти, присъстващи в творбите на Теокрит и Вергилий, са превеждани със „свирка“.

пратка към Теокрит, към тръстиковите музикални инструменти на пастирите и митическите фабули, свързани с тях, присъстващи (най-често дискретно) в идилията му.

Метаидилията *Тирсис или Песен* залага посоките за развитие на жанра. В нея пастир пее за създателя на буколическия мелос – пастира Дафнис, а наградата е пастирска дървена чаша (κίσσύβιον), на която е изобразен свят, също минал през филтъра на буколическото. Този екфразис е програмен за буколическата поезия – и за идилията на Теокрит, и за последвалата пасторална литература.

### **Теокритовата чаша (κίσσύβιον) и антимиметичният екфразис в идилията**

Детайлното описание на чашата в първа идилия е с много функции. Може да се определи като остроумен жест на поета, демонстриращ характерната за буколическия жанр нереалистичност, условност. Тирсис стои пред чашата и я вижда, затова описанието ѝ не е необходимо в представената в текста ситуация и очевидно е предназначено за читателите, които трябва да си представят изобразеното – да визуализират произведение на приложното изкуство, описано със средствата на поетическото слово. При това става дума за фикционална, а не за реална чаша, която е предмет на екфразиса. Тя първо е наречена κίσσύβιον (I. 27), след това и σκύφος (I. 143), и δέπας (I. 55, 149). За такъв тип чаши (δέπας) се говори в *Одисея* (X. 316) и в *Илиада* (IX. 203, XV. 88, XVI. 254). Описанието е направено от персонаж в идилията (козаря) и това е неговата интерпретация на изобразените по чашата сцени, което отново е игрови жест на Теокрит. Красивата дървена чаша има важни функции и с оглед на сюжета – Тирсис пее сладка и изящна песен, за да я получи като награда и да направи възлияние в чест на музите (I. 143-144).

Екфразисът в първа идилия е изящен ерудитски литературен жест към поетическата традиция, игрова реплика към Омир. Описанието на щита на Ахил (*Илиада*, XVIII. 478-608) е екфразис, превърнал се в образцов за поетите и реторите през Античността, особено през елинизма. Епическата μοῦσα предполага мащабният свят да е изобразен на щита на Ахил, сътворен от Хефест. При Теокрит камерният буколически свят е представен на дървена чаша, дело на неизвестен майстор. Козарят съобщава само следното: „коза на лодкар от Калидна аз дадох, / да я прекупя, и буца голяма със сирене бяло“ (I. 57-58). В стих 57 се говори за лодкаря превозвач, но не става ясно откъде той е придобил чашата.

Има много видове антични чаши, свързани с битови, религиозни и пиршествени практики, но в литературните текстове преди Теокрит за *κισσύβιον* се говори именно при Омир. От такава чаша пие вино циклопът Полифем (*Одисея* IX. 346); Евмей ползва такава чаша, когато кани на трапезата си Одисей (*Одисея*, XIV. 78, XVI. 52).

Теокрит извайва нов свят с екфразиса от I идилия. Сцените по чашата съдържат топиката на новосъздавания жанр, отразяват игровите стратегии на модерния елинистически автор ерудит, съживяващ предходната поетическа традиция с нови художествени цели. Покъсно Атений (*Дейгнософисти*, XI) разсъждава за наименованието на този вид чаша и предполага, че е наречена *κισσύβιον*, защото пастирите я изработват от бръшлян (*κισσός*) или защото по тези чаши изобразителните мотиви са свързани с бръшлян. В описаните растителни мотиви по чашата Теокрит говори за бръшлян и за акант. Изборът не е случаен – бръшлянът е символ на Дионис, акантът (*ἄκανθος*) е растение, чиито листа са традиционни орнаменти в декоративната скулптура, в капитела на йонийските колони. В лексикона на Хезихий лексемата *ἄκανθίαις* е посочена и като наименование за вид *цикада*, свързвана с растението акант<sup>13</sup>. И след Теокрит акантът устойчиво се обвързва и с цикадата, и с поета (Посидип, AP. XII. 98).

Екфразисът от първа идилия на Теокрит ще „повтори“ и Вергилий. В трета еклога, изтъкана от ерудитски цитати, пастирите Меналк и Дамет встъпват в песенен агон, като залагат дървени чаши – всеки *по две букови чаши*, изкусно изработени от майстор, наречен „Алкимедонт божествен“ (III. 37). Описанието им е кратко, но се придържа към представеното в I идилия на Теокрит и активизира художествения свят, създаден от него, при това със съществени новаторства. На чашите на Вергилиевите пастири са изобразени буколически флорални елементи, митически певец (Орфей), но и реални исторически лица – елинистическите учени Конон и Евдокс. Отпратката към описанието на Теокритовата чаша е директна – с изобразените плодове, бръшлян, акантови клонки (I. 29-31, 56). Козарят в първа идилия на Теокрит заявява: „с устни не съм я докосвал: тя нова е още и чиста“ (I. 60). Същото казват и пастирите на Вергилий – повтарят една и съща фраза: „скътал ги бях и ги пазя, до устни не съм ги поднасял“ (III. 43, 47). И в света, представен във Вергилиевия екфразис, буколическото съвместява дарове на различни музи (поезия и астрономия), реално и фикционално, митически певци и китареди и елинистически учени.

---

<sup>13</sup> Вж. Качинска, Витчак 2019: 59.



След като са описали чашите си, Дамет и Меналк, разположени сред идилична природа, засвирват на своите пастирски инструменти (*fistula*<sup>14</sup>) и започват надпев (III. 55-59), а Палемон става съдия в пенсия им агон<sup>15</sup>.

Екфразисът от I идилия на Теокрит, задал един от каноните на жанра, има важни художествени задачи: той съдържа буколическата топка, представена през описание на битов предмет, чаша. За елинизма е характерна релефната керамика, съдове с изобразени сложни многофигурни сцени и орнаментални мотиви (т.нар. „мегарски“ чаши). При Теокрит нереалистичността на описаната чаша е свързана и с това, че изобразените сцени е трудно да са направени върху „протичка“ дървена чаша. Подобни многофигурни композиции има по глинени и метални киликси, скифоси. Теокрит не дава в определен ред и описаните сцени по кръглата чаша. И макар описанието да изглежда непринудено направено от козаря, то е многозначно и следва промислена идея. Екфразисът е от няколко части: въведение (27-31) – с описание на аромата на чашата, нейната форма и растителните мотиви (29-31); три сцени – жена и двама мъже край нея (32-38), стар рибар (39-44), момче с двете лисици край лозето (45-55); финално описание на декоративния орнамент с акантови клонки и начина на придобиване на чашата (56-59). Особено важна е символиката на представените сцени: **двама мъже**, разгорещено спорещи край красива млада жена (встъпили в любовен агон); **стар рибар** с мрежа, зает с изнурителен труд („той беловлас е, но пак на младеж е по силите равен“ – I. 44, т.е. описан като Омировите „старци“); **момче** край „лоза натежала богато от гроздове зрели“ (I. 46), което е унесено в заниманието си да плете от тръстики клетка за скакалци (*πλέγμα*) и забравя да пази лозето, нападнато от две лисици (I. 46-55). И трите сцени изобразяват буколически изваян агон (*ἀγών*). Сцената със спорещите мъже дискретно загатва за амебейните агони на пастирите („взаимно оспорвят си я с ядни думи, / всякой на своя си ред“ – I. 34-35), което е базисна характеристика на Теокритовите идилии, въвеждащи читателя в света на любовните съперничества; отправяща и към мотива за Полифем, Ацид и Галатея, разгърнат в VI и XI идилия. Описанието на младата жена също отправя към митопоетическата традиция – тя е

<sup>14</sup> *Fistula* – латинското наименование на сирикс (*σύριγξ*), употребявано от римските поети.

<sup>15</sup> Относно Палемон античните коментатори предполагат, че Вергилий визира Гай Азиний Полион, на когото е посветена IV еклога. Той е римски консул, поет и автор на трагедии, приятел и покровител на Вергилий и Хораций.

наречена божествено произведение на изкуството (θεῖον δαίδαλμα – I. 32)<sup>16</sup>. Сцената с момчето и двете лисици край лозето композиционно следва избраната от Теокрит изобразителна стратегия. Отново има три фигури – две лисици и момче, плетящо клетка за скакалци. Този многозначен образ после ще се разгърне и в посока на цикада (τέττιξ), и към образа на Титир, пеещ по-сладко и по-звънко от цикада (I. 148). Старият рибар с мрежата също е сред важните буколически образи. Появява се дискретно и в III идилия, преди Санадзаро да наложи тези персонажи като традиционни за жанра със своите *Рибарски еклоги*. Темата за труда, въведена с рибаря, ще се разгърне и с Олпис в III идилия (*Козарят или Амарилида*), и с песента на Милон, отправена към младия и влюбен Букай в X идилия (*Работници или Жетвари*). Игровото влизане в различни тематични регистри е видимо в X идилия, обиграваща **любов – труд – песен**. Трудът е само повод Теокрит да конципира философско-поетически даровете на Деметра, младостта, живота, ритуалния характер на човешката дейност, свързана със земята и със стадата животни. Съветите против любовната мъка и в XI идилия (*Циклопът*) ще са свързани с връщане към реалността и труда като контрапункт на любовния копнеж (πόθος<sup>17</sup>). Тези мотиви се появяват в много идилии на Теокрит. В тях никога не присъства описание на реална трудова дейност. Трудът се обиграва главно през мотива за **плетенето** (на клетка, мрежа), а от делника на пастира в идиличния фикционален свят влизат **музикалните инструменти** и **песента**. Още от конструирането на жанра този свят и персонажите му визират *изкуството*, осмислят концептите *otiim*, *щастие*, *любов*, а не реална селскостопанска действителност.

Светът в идилията на Теокрит още в екфразисното описание в I идилия отразява важни аспекти на концепта **игра**: като детско занимание (с момчето и клетката за скакалци), като любовна игра (агон) и като игра на космическия Ерос, включително и със старостта и присъщата ѝ сериозност и трудови занимания. В идилията на Теокрит и в последвалата буколическа литература старостта е натоварена и с други важни функции. Старият пастир е *мъдър наставник* на младите – главно в изкуството на любовта и в музикалното изкуство.

---

<sup>16</sup> Тук отново има многозначност: може да става дума за подобна на божествена статуя жена (δαίδαλμα е от обичайната лексика, свързана с описание на предмет на изкуството) или пък жената е създадена от боговете, т.е. изкусно е изваяна на чашата като създадена от техните ръце (като Пандора). Вж. Рауне 2001: 265 – 267.

<sup>17</sup> Πόθος – жал по нещо, копнеж по нещо отсъстващо, по непостижим обект на желанието.

Сцената с плетящото клетка за скакалци момче от I идилия се обиграва и в XI идилия: няма никакъв лек (фάρмаков) против любовта освен „дружбата със Пиеридите Музи“ (XI. 2-3), а делничният пас-тирски труд може да върне влюбения в реалността:

*Ах ти, Циклопе, Циклопе! Умът ти къде ли отлете?  
Кошници що не плетеш? За овцете си шума зелена  
що не събираш?*

(XI. 72-74)

Любовните страдания на Гал в X еклога на Вергилий също са маркирани с тази пастирска дейност:

*Вече достатъчно песни поетът ваш ня, Пиериди,  
докато седнал, той кошче плетеше от гъвкава ружа.*  
(X. 70-71)<sup>18</sup>

По-късно мотивът е огласен и в романа на Лонг: „Случвало се да накъса Хлоя стъбълца на асфодел от някой мочур и да седне да плете клетчица за скакалци и увлечена в работата, да забрави за овцете“ (*Дафнис и Хлоя*, I. 10). И първа еклога на Немезиан започва аналогично: Титир плете от камъш кошница, когато е призован от пастира Тиметас да пее под съпровод на тръстикова флейта (*harundo*<sup>19</sup>), на която Пан го е научил да свири.

Този топос, съграждан от античните буколици, е проследим и в живописата – в десетките любовни сцени сред буколическа природа, където *клетката* се натоварва и с нови значения, но отново предимно по линия на *любовта*<sup>20</sup>. В такъв режим – от детски чистото до открито еротичното – мотивът се разгръща и в романа на Лонг (*Дафнис и Хлоя*, III. 10). В буколически режим темата с плетящото клетка момче, въведена в I идилия, е обигравана от почти всички антични буколици и епиграмати. В стихотворение, приписвано на Бион, наречено

<sup>18</sup> Вергилий 1980: 57.

<sup>19</sup> При римските буколици пастирските инструменти най-често са *avena*, *tibia*, *salamus*, *fistula*, *harundo*.

<sup>20</sup> Чувствената любов и отклоненията от благочестивия живот са свързани с клетката и при нидерландските майстори от Златния век, и в сборниците *Емблеми*, и при френските художници и гравьори от XVII век, и във френската рококо живопис през XVIII век. Купидон, градина и клетка за птици са алегория на любовта, която лети, но може да е контролирана, а любовни флиртове (любов извън семейството) се представя чрез жена/весела компания и клетка за птица с отворена вратичка. Емблематични в това отношение са пасторалните любовно-еротични сцени на Ланкре, Вато, Фрагонар.

*Ловец на птици*, момче улавя в клетка Ерос, обърквайки го с птичка, но мъдър пастир го съветва да бяга надалече от такава птица – тя сама ще долети при него, когато стане мъж. *Ерос беглец* (Ἔρως δραπέτης, AP IX. 440) на Мосх също се радва на много преводи и подражания. Мотивът става общо място в западноевропейската буколическа литература и в руската поезия през XIX век<sup>21</sup>.

В античната култура *плетенето* (нишка, връв, мрежа) се свързва и с Мойрите, и с мрежите на Афродита и Ерос. Такъв е образът на Ерос при Ибик; Афродита при Сафо и Теогнид е определена като *плетяща коварни мрежи, хитрини*. Двойствената природа на Ерос присъства и при Платон (*Пир*, 203b – 204c), при когото богът не е нежен и хубав, а грубоват и пращен, скитащ се без постеля (203d), а по баща (Хитростта) е и „страшен ловец и все плете клопки“<sup>22</sup>. За безжалостния Ерос пее Тирсис още в I идилия на Теокрит, където богът е наречен страшен, причиняващ болка (ἄλγος), на когото е трудно да се устои (ἀργαλέος, I. 98).

Почти всеки образ и мотив, създаден в първа идилия на Теокрит, представлява тематично микроядро, което се разгръща насетне в европейската култура. Буколическият свят от екфразиса в I идилия говори и за „**човешките сезони**“ – с играещото дете, младите влюбени, стареца. Тази идилия задава различни смислови полета, предлага на читателя сам да открива ерудитските цитати и отпратки към Омир, Хезиод и лириците от архаическия период, към образа на играещото дете у Хераклит, към играещите на зарове (ашици) Ерос и Ганимед в *Аргонавтика* (III. 115-127) на Аполоний Родоски. Предлага и възможността читателят да се наслаждава само на изцяло изваяната „простичка“ пасторална сцена. **Песен, любов и смърт** се обвързват в I идилия и се полагат на нов космически фон – **буколическата природа**. Нова е и митическата версия за гибелта на пастира Дафнис, която представя Теокрит. Песенният агон завършва с победата на Тирсис, който „пее понежено от цикада“ (I. 148), а получената като награда чаша отправя дискретно и към Хезиод с поетическата му победа и наградата – триножник (τρίποδος), за която говори в *Дела и дни* (656-659).

---

<sup>21</sup> При Т. Тасо в пролога на *Аминта* (1573), при Державин в *Птицелов* (1800). Преводи на *Ловец на птици* правят Голенищев-Кутузов (*Амур и молодой птицелов*, 1804), Мерзляков (*Маленький птицелов и Амур*, 1826, както и *Амур беглец*, 1807, по Мосх), Латишев (*Птицелов и Эрот*, 1898).

<sup>22</sup> Цит. по превода на Георги Гочев (Платон 2015: 79 – 80).

Още през 1906 година Виламовиц-Мьолендорф анализира ерудитската литературна игра в жанра идилия, започнала с Теокрит<sup>23</sup>. Пастирите пеят в хекзаметър изящни в поетическо отношение песни и с лекота обработват митически фабули, част от които малко известни или напълно новаторски представени от поета – ясен знак, че не става дума за фолклорна ситуация, макар тя да е описана много реалистично. Изящно изваяният фикционален свят в идилията е изтъкан не само от литературни цитати и игра с митически фабули, но и от архаизми и неологизми, от лексеми, изпълвани с нова семантика.

Идилията неслучайно се превръща в любим ерудитски жанр за много творци от елинизма до XX в. Тя е определена като *l'art pour l'art*, поезия за поезията. Нейният генезис е в елинистическата култура, когато се раждат нови поетически езици, една нова поетика – *поетика на литературната игра*. Тази игра е многопосочна: със словото, с жанра, стила, метриката, поетическите диалекти, с предходни авторитетни творби и автори, с публиката, с отношенията реалистично – фикционално, описателно – изобразително, литературно – живописно, словесно – музикално. Откриими са нови динамики в изкуството, свързани не само със слуховото, с песента и с паметта (с Мнемозина,  $\mu\nu\eta\mu\eta$ ,  $\alpha\omicron\iota\delta\eta$ ), а и с *визуалното*, както и с възможността за внимателно вникване в художествения текст, в словесния детайл. Идилията е ориентирана към елитарен читател, към усамотено четене и възможност за многократно препрочитане, но в същото време работи и с устната песенна традиция, възсъздава (имитира) новаторски песните на „пастири“, т.е. една акустична ситуация, предполагаща звучаща песен,  $\mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$ . Предполага и агон с живописиста – през екфразиса, разгърнат още в I идилия на Теокрит.

## ЛИТЕРАТУРА

**Аверинцев 1996:** Аверинцев, С. *Риторика и истоки европейской литературной традиции*. [Averintsev, S. *Ritorika i istoki evropeyskoj literaturnoj traditsii*.] Москва: Школа „Языки русской культуры“, 1996.

**Баткин 1995:** Баткин, Л. М. *Итальянское Возрождение: проблемы и люди*. [Batkin, L. M. *Ital'yanskoe Vozrozhdenie: problemy i lyudi*.] Москва: РГГУ, 1995.

<sup>23</sup> Виламовиц-Мьолендорф 1906: 137 – 150.

- Вергилий 1980:** Вергилий. *Буколики, Георгики, Енеида*. Прев. от латински: Георги Батаклиев. [Vergilij. Bukoliki, Georgiki, Eneida.] София: Народна култура, 1980.
- Виламовиц-Мьолендорф 1906:** Wilamowitz-Moellendorff, U. *Die Textgeschichte der griechischen Bukoliker*. Berlin: Weidmann, 1906.
- Елиан 2009:** Елиан, Клавдий. *Шарени истори*. Прев.: Николай Шаранков, Невена Панова. [Elian, Klavdij. Shareni istorii.] София: Архетип, 2009.
- Качинска, Витчак 2019:** Kaczyńska, E., Witczak, T. Cicadas in the Hesychian Lexicon. // *Graeco-Latina Brunensia*, vol. 24, iss. 2, 2019, 53 – 65.
- Омир 1971:** Омир. *Одисея*. Прев. от старогръцки: Георги Батаклиев. [Omir. Odiseya.] София: Народна култура, 1971.
- Омир 1976:** Омир. *Илиада*. Прев.: Александър Милев, Блага Димитрова. [Omir. Iliada.] София: Народна култура, 1976.
- Пейн 2001:** Payne, Mark. Ecphrasis and Song in Theocritus' Idyll 1. // *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 42, 2001, 263 – 287.
- Платон 2015:** Платон, *Пир*. Прев. от старогръцки: Георги Гочев. [Platon, Pir.] София: Изток – Запад, 2015.
- Сервий.** Servius. *Vergilii Bucolicon Librum* // <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a2007.01.0091>> (6.11.2022)
- Теокрит 2010:** Теокрит. *Идилли*. Прев. от старогръцки: Тодор Дончев. [Teokrit. Idilii.] София: Аля, 2010.

## ROMANTICISM AND THE GOTHIC TRADITION IN ANN RADCLIFFE'S *THE MYSTERIES OF UDOLPHO*

*Maria Stoencheva*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

This paper attempts to provide an analysis of the gothic tradition in Ann Radcliffe's *The Mysteries of Udolpho*. It focuses on the Gothic romance and its significance, main characteristics and nature. It also discusses the types of Gothic schools, namely, that of terror, represented by Ann Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*) and that of horror, represented by Matthew Lewis (*The Monk*). More specifically, some examples of the Gothic tradition present in Radcliffe's book are explored.

**Key words:** Ann Radcliffe, Gothic Tradition, the Sublime, Terror, Horror

The aim of this article is to provide an insight into Gothic elements of a novel from the Romantic era. In order to achieve such a goal, I will use the author Ann Radcliffe, and more specifically her fourth novel *The Mysteries of Udolpho*, as a platform for academic research. The choice of the author for such an undertaking becomes almost unavoidable if one takes into consideration Radcliffe's considerable impact on this subgenre. As Robert Miles points out in his book *Ann Radcliffe: The Great Enchantress*, "...[Radcliffe] bore some responsibility for the 'Gothic' tale...her success was not simply critical – it was also popular" (Miles 1995: 7-8). Ann Radcliffe's prose had strongly influenced the style of the "Gothic novel" and she is considered a pioneer of the Gothic literary genre. She drew inspiration mainly from Horace Walpole's *The Castle of Otranto* (1764), which is regarded as the first Gothic novel. She also got inspired by Clara Reeve's *The Old English Baron* (1777) and by Sophia Lee's *The Recess; Or, a Tale of Other Times* (1783). What makes Radcliffe's writing style so distinctive and notable is the fact that she was able to blend successfully the traditional sensibility of Romantic literature with terror and suspense.

### **Gothic romance: significance, characteristics, nature**

The first thing this paper will analyse is the Gothic romance, and more precisely, its significance, characteristics and nature. In order to do that, it's best to first provide a clear definition of what Gothic romance actually is. According to Dennis Walder, "Walpole's *Castle of Otranto* (1764) is usually thought of as the first fully fledged example of the Gothic novel, introducing the familiar elements of a medieval setting in which sensational and supernatural events take place, as a sinister aristocratic hero tortured by a guilty secret tries to capture a beautiful heroine" (Walder 1995: 30). Walpole's contribution to the term Gothic was immense and led to the recognition of a new genre in the British context, which Ellis summarizes in the following way:

It is clear that to eighteenth century readers, the term 'gothic' identified a complicated and slippery topic connoting a number of related but distinct judgments about medieval culture, national history, civic virtue and the enlightenment. Judgments about the propriety and value of the gothic lay behind Horace Walpole's decision to rename the second edition of his novel, *The Castle of Otranto*: when it had first appeared on 24th December 1764, the anonymous novel was subtitled "A Story". (...) In later decades, the other writers followed Walpole by identifying their work as "gothic", such as Clara Reeve's *The Old English Baron: A Gothic Story* (1777).

(Ellis 2000: 17)

Another aspect of Romanticism worth mentioning is Dark Romanticism, which together with Gothic Romance are considered subgenres of Romanticism. Dark Romanticism tends to be gloomier and much more pessimistic compared to both Gothic Romance and Romanticism. A notable representative of Dark Romanticism is Edgar Allan Poe. But for the sake of this paper and the research I am conducting, I will keep the focus on the Gothic Romance and Ann Radcliffe, respectively. What is important to note is that Gothic Romance, as a subgenre, is very closely related to the beliefs of Romanticism. Nature was a very important element in both. Romantic writers were immersed in the beauty and power of nature, while Gothic writers were leaning more towards the dark side of it and the supernatural elements and phenomena. The power of nature in both is evident. But it's a slightly different aspect of nature that is represented. Nature was attributed healing qualities but what Gothic writers were focusing on was nature's ability to be destructive and more specifically the power of destruction. Another peculiar feature of Gothic literature is the representation of one's mood through weather. The



intensified nature of emotion was equally important for both Romanticism and the Gothic novel. Overall, Gothic romance can be described as a fusion of the Romantic and the Gothic.

In his treatise *The Stones of Venice*, John Ruskin discusses the main themes of the Gothic and provides a detailed explanation of what each one is about. According to him, the six main characteristics or “moral elements of Gothic”, as he calls them, are “1. Savageness, or Rudeness. 2. Love of Change. 3. Love of Nature. 4. Disturbed Imagination. 5. Obstinacy. 6. Generosity.” (Ruskin 2009: 155). Ruskin lists them in order of importance and also points out that “...the withdrawal of any one, or any two, will not at once destroy the Gothic character...but the removal of a majority of them will” (Ruskin 2009: 155).

Another important theme of Gothic Romances is the “sublime” or Gothic Sublimity. The sublime is a concept which originates from the philosophical branch of aesthetics. One of the most famous and notable names when it comes to sublimity is that of Edmund Burke. In his treatise *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, Edmund Burke distinguishes between two categories – the category of the beautiful and the category of the sublime. He represents the category of the sublime as the more influential one. In the first category, beauty is believed to be found in surrounding objects that are aesthetically pleasing. In the category of the sublime, an experience of immense pain and terror results in some form of delight or pleasure. According to Burke, terror is a key element of the sublime. He describes the sublime in the following way: “Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling” (Burke 2005: Section 7, 111). Burke also mentions some other significant characteristics, such as obscurity, vastness, power and also infinity. Edmund Burke came to the conclusion that “[t]error is in all cases whatsoever, either more openly or latently the ruling principle of the sublime” (Burke 2005: 131). One of the most powerful and influential studies in this field is Thomas Weiskel’s *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence* (1976). In it Weiskel talks about the Romantic Sublime and how it is very closely related to meaning. Weiskel believes that “[t]he Romantic sublime was an attempt to revise the meaning of transcendence precisely when the traditional apparatus of sublimation – spiritual, ontological, and (one gathers) psychological and even perceptual – was failing to be exercised or understood” (Weiskel

2019: 4). In his article called *Gothic Sublimity*, David B. Morris says the following about Weiskel's interpretation of the sublime:

Provisionally I want to accept this simplified sketch with its contrast between periods and modes: an eighteenth-century sublime, fundamentally affective and pictorial, and a Romantic sublime, fundamentally hermeneutic and visionary. What this sketch conceals, of course, is not only the diversity within periods and modes but also the perplexing question of literary change.

(Morris 1985: 299)

The concept of the sublime was especially popular during the Romantic era. Romantic poets were fascinated by it and wanted to incorporate it into their works. Many of them turned to the sublime as a counter reaction to rational thought. As previously noted, considering that Gothic romance is basically a subgenre of Romanticism, it only makes sense that the concept of the sublime was easily applied to the genre of the Gothic novel. Two very important aspects of the sublime, when it comes to Gothic literature, are the experience the reader is supposed to go through and the concept that is represented in the text. As already discussed, Edmund Burke was convinced that terror is an inseparable part and the main source of the sublime.

Ann Radcliffe, who became the epitome of Gothic writers and who was one of the most popular Gothic novelists at the end of the eighteenth century, drew inspiration from Burke's theory of the sublime and incorporated it in her essay called *On the Supernatural in Poetry*. Radcliffe is representative of the Gothic school of terror. As previously mentioned, there are two schools in total, namely, that of terror and that of horror. The school of horror is represented by Matthew Lewis. Radcliffe comments on the differences between horror and terror by saying the following:

Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them. I apprehend, that neither Shakespeare nor Milton by their fictions, nor Mr. Burke by his reasoning, anywhere looked to positive horror as a source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one.

(Radcliffe 1826: 150)

Radcliffe's purpose was to create in the reader the feeling of terror and suspense. She was able to do so through her writing style and technique. Her readers were supposed to experience the kind of terror that would inevitably lead them to the sublime. She did this through a feeling of

terror in her characters, which created such an emotion for the reader as well. Radcliffe also leads the readers to the sublime with her tendency to include and describe female characters who are fascinated by the beauty of nature and often tend to spend a copious amount of time wandering around nature, mountains and picturesque scenery marvelling at the beauty of the world around them. One good example of this is Emily from *The Mysteries of Udolpho* and Julia from *A Sicilian Romance*.

### **Types of Gothic schools: terror versus horror**

Even though terror and horror appear to be similar, there are differences between the two terms. Terror is usually described as an immense feeling of fear. Horror is also described as a strong feeling of fear but with the added elements of shock and very often disgust. Horror imposes, forcing onto the audience absurd grotesqueness while terror withholds, teasing them with an unsettling atmosphere. Horror is often about the disgust a sight of a corpse would evoke, the stabbing pain caused by a sharp object or the copious amount of blood. Terror, on the other hand, is what makes one's skin crawl, the unsettling feeling that one is constantly being observed and the sick feeling in one's stomach. Terror is closely connected to a strong feeling of anxiety and the feeling that something terrible might be happening. It is also the hint of an unsettling possibility and the remaining uncertainty surrounding it.

The first writer who actually differentiated between the psychological states of terror and horror was Ann Radcliffe. In her essay *On the Supernatural in Poetry*, Ann Radcliffe argues that obscurity and the unknown are characteristics of terror when horrible affairs are in question, and that those characteristics are the ones that guide the reader to the sublime. On the other hand, horror directly forces the reader to face the brutality depicted in it (cf. Radcliffe 1826: 150). Radcliffe clearly states her position on the topic by providing a compare-and-contrast analysis of the two terms. This is important to consider, since it establishes a clear distinction between terror and horror provided by the author of the novel discussed in this paper. Many scholars share her position. One of them is Devendra Varma, who was an expert on Gothic Literature. In his *The Gothic Flame*, Varma further explores the topic by providing his insights on it. According to Varma, “[t]he difference between Terror and Horror is the difference between awful apprehension and sickening realization: between the smell of death and stumbling against a corpse” (Varma 1923: 150). Varma's statement provides good support for Radcliffe's position on the clear distinction between terror and horror, which further outlines the

significance of understanding the differences between the two schools. Another perspective that could be taken into consideration is that of Robert D. Hume. In his *Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel*, Hume talks about Radcliffe's technique and how she manages to generate the feeling of terror by using the so-called "dramatic suspension". Hume comments that "[s]he raises vague but unsettling possibilities and leaves them dangling for hundreds of pages" (Hume 1969: 285). A good example of that is the black-veiled "picture" in *The Mysteries of Udolpho*. After Emily's encounter with the black veil, which is interrupted very abruptly by her fainting, the reader is left with the vague and unsettling possibilities mentioned above. This feeling then stays with the reader until the revelation of the black veil's true nature in the end of the novel, establishing it as a good paradigm of the school of Terror in Radcliffe. Hume later on adds that there are other writers who are also able to grasp and then keep the attention of their readers without so heavily relying on the elements of dread and suspense. He says about them that instead of doing that, "they attack him [the reader] frontally with events that shock or disturb him" and "[r]ather than elaborating possibilities which never materialize, they heap a succession of horrors upon the reader" (Hume 1969: 285). A good example of that technique is Matthew Lewis with his *The Monk* (1796), which uses the elements of shock and horror acknowledged by Hume. As previously commented, Lewis is the representative of the Gothic school of Horror and Radcliffe is the representation of the Gothic school of Terror.

Ann Radcliffe is considered the matriarch of the Female Gothic movement. When she differentiates between horror and terror, she presents horror as a fear of something concrete while she describes terror as something obscure and unknown. She talks about the anxiety that the unknown evokes in us. She believed that the right way to the sublime was through terror, not horror. The Sublime was the ultimate goal of the Romantic poets and many Gothic writers. Their goal was to achieve a state in which fear and amazement were intertwined. Radcliffe did that by implementing the feeling of terror into her characters, mainly young heroines who were usually trapped inside old and spooky castles, exposed to supernatural phenomena and tortured by mysterious sounds and shadows. A good example of that is Emily from *The Mysteries of Udolpho* who faces similar hardships and experiences familiar emotions. But I will discuss the novel in the next section. Radcliffe's condemnation of the school of Horror was most likely due to her rivalry with Matthew Lewis, who was

representative of the school of Horror. His most notable and influential work in the field is *The Monk*, which is the epitome of gore and horror.

### **The Mysteries of Udolpho and the Gothic Tradition:**

*The Mysteries of Udolpho* is Ann Radcliffe's fourth novel and it was published in 1794. The novel contains four volumes. It is a Gothic novel and it was considered one of the most popular novels of the late eighteenth and early nineteenth centuries. It is also said to be one of the most influential works in the field of the Gothic style. The scenes that Radcliffe describes are very dramatic, full of terror and suspense and they follow the Gothic style very closely. Radcliffe was greatly inspired by Horace Walpole and his novel *The Castle of Otranto*. She adopted and implemented several gothic elements into her novel *The Mysteries of Udolpho*, more specifically:

- 1) The presence of an old and spooky castle (the castle of Udolpho), typically situated in a fairly remote and wild landscape somewhere in Southern Europe (the Apennine Mountains, Northern Italy).
- 2) The choice of characters: an endangered heroine (Emily), the lover of said heroine (Valancourt), and a tyrannical older man (Montoni).

Walpole's first Gothic novel, *The Castle of Otranto*, and his writing technique inspired authors like Radcliffe, Shelley and Stoker by inaugurating the tone and format for all gothic novels to come. Walpole's choice of Naples as the main location for his novel set a trend among other authors and led them to choosing Europe as their preferred location because of its mesmerizing beauty. Walpole laid the foundations of the Gothic novel and authors like Radcliffe, Shelley and Stoker implemented those by adding their distinct imprint on it by further expanding, differentiating and defining the genre of the Gothic novel. What differentiates Radcliffe from Walpole is her decision to be more descriptive and extensive in her narration of the story. What is also specific about her style is that she implements the element of revelation, especially when it comes to the relationships between her characters.

The main action in the novel takes place in Catholic Italy, in the eponymous castle of Udolpho. The castle is described as enormous and spooky. The atmosphere is gloomy and eerie. Radcliffe describes the location of the castle by saying that "...steep rose over steep, the mountains seemed to multiply, as they went, and what was the summit of one

eminence proved to be only the base of another” (Radcliffe 2001: 162). This description of the surrounding landscape is a reference to the sublime in nature. The sublime and Edmund Burke who outlined it in his treatise *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) have already been discussed above. According to Burke, the sublime is an occurrence that is so extensive and grandiose that it creates a sense of amazement, wonder and terror (at the same time) within those who witness it. The nature, the mountains and the forests that Emily is able to observe on her way to Castle Udolpho are typically sublime and are often found in many Gothic narratives. Radcliffe manages to implement Burke’s ideas into the description of the castle, as well. She does so by outlining it as “...[s]ilent, lonely and sublime, it seemed to stand the sovereign of the scene, and to frown defiance on all who dared to invade its solitary reign” (Radcliffe 2001: 163).

The main protagonist of the novel and the next focus of the paper is Emily. She is described as a young, bright lady who possesses refined sensibilities, who is highly aware of her surroundings and who is very sensitive. Her character has a lot in common with the characters of both her father, St Aubert, and her lover, Valancourt. All of them find pleasure in the beauty of nature and enjoy observing it and talking about it. The element of emotional sentiment is present in their characters. It was a technique used by many authors whose goal was to present to their readers characters of ‘fine feelings’. Later on, the genre of Sentimental Fiction or the Novel of Sensibility was formed. The character of Montoni, on the other hand, is the complete opposite of Emily. He is indifferent to his surroundings and he fails to enjoy the beauty of the picturesque Italian countryside. He is the epitome of the Gothic villain and his character was later on used as an inspiration for the creation of other literary antagonists. He has imprisoned Emily and her aunt in the castle and the only thing he cared about was getting his hands on the estate that belonged to Emily’s late father.

A noteworthy detail is that of the black veil which is one of the biggest mysteries in the whole novel. Emily’s curiosity leads her to lifting the veil in order to see what is behind it but “perceiving that what it had concealed was no picture; and before she could leave the chamber she dropped senseless on the floor” (Radcliffe 2002: 178). Emily faints multiple times throughout the novel, which is a typical characteristic of sentimental heroines. Even her father, while on his deathbed, tells her that “...we become the victims of our feelings, unless we can in some degree command them” (Radcliffe 2002: 57). This is his warning to his daughter that she needs to learn how to control her emotions and to not let them cloud her mind and

sense of judgment. Another mystery in the novel is the unlocked door. It is a secret passage that leads to Emily's room. One could, in a way, interpret the unlocked door as a symbol of how vulnerable and exposed she is in the castle of Udolpho having no one to guard her and to look after her. An instance of her being vulnerable is the moment when Morano sneaks through the door and tries to kidnap her. His attempt is unsuccessful because Montoni catches him and prevents him from reaching his goal.

Last but not least, it is important to talk about the revelation technique that Radcliffe managed to successfully implement into her work. Revelation was often used in Gothic fiction in the eighteenth century. Radcliffe's narrative includes many revelations. What is peculiar about her is her so-called "supernatural explained" technique. She provides rational explanations to supernatural phenomena that the heroine goes through. She tends to give the explanation at a later moment, usually by the end, in order to keep the feeling of suspense and terror in her readers till the very last moment. The biggest revelation in *The Mysteries of Udolpho* has to be that of the woman in the miniature. Emily quickly recognizes that woman as "[t]he same, ... my father wept over!" (Radcliffe 2002: 75). The woman in the picture turns out to be her father's sister who was murdered by her husband. She was murdered because her husband's lover, Signora Laurentini di Udolpho, pressured him to do so. Signora Laurentini di Udolpho turns out to be the former owner of Udolpho. The type of revelation where there is an unclear family connection, shrouded in mystery, was also very common in Gothic literature. Last but not least, what Emily actually saw behind the black veil also gets revealed and by the end of the novel, it becomes known that behind the veil there was a "...face...partly decayed and disfigured by worms...and she[Emily] would have perceived that the figure before her was not human, but formed of wax" (Radcliffe 2001: 468).

*The Mysteries of Udolpho*, which is often referred to as the archetypal Gothic novel, has granted Ann Radcliffe a significant position in the field of Gothic fiction. This novel is the perfect example of the Gothic style and manages to incorporate the different elements and techniques typical for this type of fiction. Radcliffe was able to draw inspiration from other influential names in the genre and to successfully implement it in her novels. She was also able to provide the "supernatural explained", which as abovementioned, is observable in the revelation of the black veil. All of this combined together renders *The Mysteries of Udolpho* a good example of the Gothic tradition.

## REFERENCES

- Burke 2005:** Burke, E. *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Vol. 1. Project Gutenberg, 2005. <<https://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm>> (14.01.2023).
- Hume 1969:** Hume, R. Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel. // *PLMA*. Vol. 84, No. 2, 1969, 282-290.
- Markman 2000:** Markman, E. *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- Miles 1995:** Miles, R. *Ann Radcliffe: The Great Enchantress*. Manchester: University Press, 1995
- Morris 1985:** Morris, D. *Gothic Sublimity*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1985.
- Radcliffe 1826:** Radcliffe, A. On the Supernatural in Poetry. // *The New Monthly Magazine and Literary Journal*. Vol. 16, No. 1, 1826, 145-152.
- Radcliffe 2001:** Radcliffe, A. *The Mysteries of Udolpho*. London: Penguin Books, 2001.
- Ruskin 2009:** Ruskin, J. *The Stones of Venice*. Vol. 2. Project Gutenberg, 2009. <<https://www.gutenberg.org/files/30755/30755-h/30755-h.htm>> (14.01.2023).
- Varma 1923:** Varma, D. *The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England*. London: Arthur Barker LTD, 1923. <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.459811>> (14.01.2023).
- Walder 1995:** Walder, D. *The Realist Novel*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 1995.
- Weiskel 2019:** Weiskel, T. *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2019.



## THE INDEPENDENT SPIRIT OF WOMEN IN CHARLOTTE BRONTË'S NOVELS

*Tsvetina Tsakova*  
*University of Forestry*

Charlotte Brontë describes strong-spirited and independent women in her social novels. The research focuses on the story of one generation of brave women from the middle class whose mission is to achieve their liberation. The main aim is to point out the determination of their success and influence on modern European women who aim at independence in both the family and labour.

The literary images of the brave women are constructed through the prism of different disciplines (philology, sociology, economy, history).

**Key words:** independence, patriarchal mentality, protest, stereotype

### **Introduction**

The Victorian Age (1837–1901) is characterized by dynamic social-economic and political processes. England achieves the peak of its power and economic development during this historical period. The Industrial Revolution affects a change in the old social structures. The prominent nineteenth-century English philosopher and social reformer John Stuart Mill (1806–1873) writes on the principles of reform of patriarchal society in his treatises. In his book *The Subjection of Women* (1869) he is a conceptual supporter of the equality of the two genders. The Victorian thinker's utilitarian ideas influence the tendencies of sophistication of the social structures in Europe, e.g., the establishment of the so-called “post-industrial society”.

The independent spirit of Victorian women rebels against the patriarchal constraints, dependencies and discrimination. The *Suffragettes'* movement appears whose aim is to fight for free election rights for women.

The English writer Charlotte Brontë lives and works during the Victorian Age. She does not participate in the *Suffragettes'* movement, and does not sign their petition for equal electoral rights. Charlotte Brontë

describes independent and strong-spirited Victorian women who aim to achieve their dignified position in society. The talented author supports the women's social cause in the sense that she lives in the literary images of her heroines, and together with them fights against the social stereotypes.

The research focuses on the history of one generation of brave women from the middle class whose mission is to achieve their freedom. The basic aim is to determine their success and influence on modern European women who aim at independence in both the family and in society.

And last, but not least, the modern interdisciplinary (multidisciplinary) method is used in the study. The brave women's literary images are constructed through the prism of different scientific fields (philology, sociology, economy, history) in the context of two remote historical periods – The Victorian Age and the digital twenty-first century. The new interdisciplinary method is a paradigm for a bridge between literary analysis and the social-economic sciences.

### **Frances's hidden protest in Charlotte Brontë's novel *The Professor***

Frances Henri chooses the teaching profession as her vocation. The discourse in the novel follows the heroine's professional development in a chronological sequence. She starts her life as a worker – mending Brussels lace. The poor orphan emigrates with her aunt from Switzerland, quickly finds her way in the business environment, and she manages to find a niche in the Belgian labour market.

Frances starts work as a teacher of embroidery at a pensionnat for girls, due to her basic knowledge and ability to mend the lace worn by all the ladies in Brussels. The unscrupulous and dishonest directress of the pensionnat for girls, Zoraide Reuter, dismisses the hard-working Frances. Yet, nothing can stop the heroine's aspiration to pursue her aim – to devote her life to the noble vocation of a teacher. The treacherous dismissal motivates Frances' firm decision to educate herself further. The young woman fills in the gaps in her philological knowledge owing to her hard work and perseverance. She manages to achieve her husband William Crimsworth's professional qualification (by contrast, he has a prestigious college education).

Patriarchal society generally underestimates women's professional abilities. Frances starts her job as a teacher of English with a lower salary in comparison to William, who is in the same position. This means that her contribution to the family budget is lower, and does not secure her financial material independence. That is why, the ambitious teacher does a

marketing research in the city, and due to her inherent entrepreneurial spirit, she makes a rational business plan for the opening up of her own school. The heroine becomes the owner of one of the most prestigious pensionnats in Belgium with the financial and moral support of her husband William.

Frances Henri and William Crimsworth's family is described in detail in the novel as a model for a successful marital union. Both Frances and William are good professionals at their jobs and, as a result, the school flourishes. Charlotte Brontë's biographer, Lyndall Gordon, adheres to the view that work and marriage could go hand in hand: "In this *The Professor* speaks past its own time and directly to ours, especially in its idea that work, marriage, and motherhood might be combined" (Gordon 1994: 129).

The marriage of Frances and William is a proof that, although their gender is different, women and men together could achieve something good both for themselves and the society as a whole.

The similar professional profile of the family of Zoraide Reuter, directress of the pensionnat for girls, and Francois Pelet, the owner of the pensionnat for boys, is used as an antipode to the marriage of Frances and William. The imperious and mercantile Zoraide turns her marriage into a business deal. She gets married to the older Pelet who is rich and with a social position. Zoraide's mercenary marriage is professionally successful. Yet, there is no love, happiness and spiritual harmony in her family. To sum up, it should be underlined that Frances' example not only motivates and inspires, but shows the path for the achievement of success. The message is that every average intelligent and practical woman could have her own business owing to honest labour.

### **The social protest of a governess in Charlotte Brontë's novel**

#### ***Jane Eyre***

Charlotte Brontë constructs the unforgettable image of the governess Jane Eyre. The heroine follows her own life course with confidence. She refutes the patriarchal barriers and conditions which marginalize the woman's social role, and subject her to the will of man.

Jane Eyre's strong and resolute character shows as early as her childhood when she defends herself alone against the terror of her cousin John. Later, the main heroine protests against the cruelties and injustices at the Victorian schools by protecting her meek and religious friend Helen Burns.

Jane Eyre aims to preserve her independence and superior principles. She does not accept Rochester's expensive presents. Patricia Beer explains

that Edward Rochester makes gifts to women with the aim “to buy” and “enslave” them (Beer 1974: 122).

Jane Eyre’s love declaration is revolutionary in the context of the ancient patriarchal tradition. Her demonstration of equality with Rochester seems unacceptable against the background of Victorian prejudices.

Jane’s sense of justice is stronger than her love. She does not betray her moral code, and declines Rochester’s proposal of a co-habitation without marriage. The governess does not compromise her dignity and secretly leaves Rochester’s estate with a risk to her life and without money or means of existence.

The governess rebels against the harems which are characteristic of some geographic regions. The whole nature of Jane Eyre rebels against the tyranny over women around the world: “I’ll be preparing myself to go out as a missionary to preach liberty to them that are enslaved – your harem inmates amongst the rest” (Brontë 1994a: 267).

The bold and honest governess takes off the mask of her cousin – the clergyman St John, and unveils the fact that he is severe and despotic. St John proposes to Jane a marriage without love, and a joint religious mission to India by using hypocritical phrases for a supreme Christian duty. The spirit of Christian meekness leaves Jane Eyre and she declines her cousin’s egoistical proposal of a loveless union:

I scorn your idea of love, I could not help saying as I rose up and stood up before him, leaving my back against the rock, I scorn the counterfeit sentiment you offer: yes, St John, and I scorn you when you offer it.

(Brontë 1994a: 403)

The woman’s aspiration to liberation against subjection is metaphorically illustrated by the burning up of Rochester’s estate by his mad wife Bertha. The feminist critics Gilbert and Gubar even call their book of literary criticism *The Madwoman in the Attic* – after this heroine. They view Bertha Mason as a victim of patriarchal society. According to the feminist critic Shoshana Felman the ban on women’s expression of their opinion is the reason for their madness (Eagleton 1996: 58).

Jane Eyre marries Rochester after the death of his mad wife. This matrimony is most widely discussed by the critics. Kate Millet looks for hidden reasons beneath the superficially conventional nature of the marriage, because Jane Eyre is not the conventional heroine from the traditional novels (Lodge 2009: 68). Helen Moglen considers this marriage a compromise because, in her opinion, Jane is going to carry out the role of a nurse and

mother to the disabled Rochester (Lodge 2009: 71). Jane Eyre herself declares before the wedding ceremony that: "I told you I am independent, sir, as well as rich: I am my own mistress" (Brontë 1994a: 429).

It should be underlined that the most characteristic feature of the main heroine is her strong social position. She rebels against the patriarchal stereotypes which limit women's rights. Jane Eyre's strong and pure love wins and affects the readers even to this day.

### **The brave and freedom-loving Shirley in Charlotte Brontë's eponymous novel**

Sons inherit and manage family companies according to the patriarchal tradition. The heroine in the novel *Shirley* is the one and only heiress to a big estate with a farm and a mill. Shirley's parents give her a male name because they do not have a son to inherit their property.

Since a very young age Shirley lives in the big inherited estate by herself, in spite of the protests of her uncle and guardian Mr Sympson. The main heroine manages the family mansion successfully owing to her personal merits – intellect, courage, independence, confidence and determination.

The active Shirley is either at the farm or at Robert Moore's office from morning till night. The young business lady is not interested in the secular chronic, but reads the leading articles instead. She usually follows both the financial information and the current foreign news. Shirley's image as a manager of an estate could be viewed as a personification of the idea of the self –realization of the woman in response to her real capacities.

Shirley gets acquainted and wins the trust of the most powerful men in the parish such as the clergyman Helstone and Mr Yorke. The business lady discusses the latest news with them. Shirley openly defends her male name by confidently declaring that she demands power:

You must choose me for your churchwarden, Mr Helstone, the next time you elect new ones. They ought to make me a magistrate and a captain of yeomanry. Tony Lumpkin's mother was a colonel and his aunt a justice of peace. Why shouldn't I be?

(Brontë 1993b: 153)

The so called "matchmaking" is very popular in the Victorian Age. The two contractors are men and the woman acts as "the exchange currency". The independent Shirley rebels against this patriarchal tradition which lowers the woman's dignity. Her uncle Mr Sympson has the strong wish to marry her off to someone, so that he would be free from his

obligations towards her as a guardian. A big verbal battle occurs between the rude and despotic Mr Sympson and his independent and rebellious niece. Shirley declines several marriage proposals, regardless of the candidates' wealth and social position. The brave niece opposes her uncle with strong determination. The battle itself finishes with Shirley's victory.

The self-reliant Shirley is horrified by the thought that she won't be her own self after the marriage, that is, she will not be free any more. Louis Moore wins his former student's brave heart with cleverness, tact and a lot of patience. Shirley sticks to her principle to choose her husband only with her heart and mind. Their marriage becomes possible only when Shirley lets herself be voluntarily "governed" by Louis Moore (Gilbert and Gubar 2000: 397).

The thesis that there are no impossible professions for women is defended through Shirley's spiritual and physical abilities shown through the workers' rebellion. This progressive idea reaches up to the present when women are soldiers, officers and even astronauts.

### **Lucy's business in Charlotte Brontë's novel *Villette***

The whole image of the independent and self-reliant Victorian woman is constructed in the novel *Villette*. In comparison to the rebel Jane Eyre and the brave Shirley, Lucy is reserved but with a brave spirit. Lucy Snowe has no relatives, friends, a home and material and financial means, yet she possesses common sense and dignity. When out of age, Lucy starts her own life only with the sole treasure of her abilities inside her and the ambitious aim to achieve independence. She is confronted with a life and death struggle. That is why Lucy compares her life by using the metaphor of war:

If life be a war, it seemed my destiny to conduct it single-handed. I pondered now how to break up my winter-quarters – to leave an encampment where food and forage failed. Perhaps, to effect this change, another pitched battle must be fought with fortune; if so, I had a mind to the encounter: too poor to lose, God might destine me to gain. But what road was open? – what plan available?

(Brontë 1993d: 277)

The discourse in the novel describes Lucy's battles for the overcoming of the social and religious barriers and the achievement of freedom and independence. She has no profession since she is another victim of the patriarchal educational system. The main heroine could work only as a governess with her education, yet not in her own country because she does not speak French. That is why, she leaves England and goes to

Belgium where she has to overcome a number of petty patriarchal prejudices and constraints. In the context of those, it is unacceptable for a woman to travel alone, stay at a hotel, eat at a restaurant or visit public cultural institutions – cinema, theatre, art galleries:

Foreigners say that it is only English girls who can thus be trusted to travel alone, and deep is their wonder at the daring confidence of English parents and guardians. As for the “jeunes Miss”, by some their intrepidity is pronounced masculine and “inconvenient”, others regard them as the passive victims of an educational and theological system which wantonly dispenses with proper “surveillance”

(Brontë 1993d: 46).

Lucy Snowe prefers sitting alone in a dark, secluded alley or reading at her desk till late at night, rather than embroidering and listening to other teachers' boring talks. It is at this time that she prepares her professional independence which is possible only at her own school, having in mind the hostile to women patriarchal social environment. Lucy makes a plan for action after asking her only true friend “Reason” for pieces of advice. Teaching is not her favourite profession. Yet, only this type of job grants a certain degree of independence to women in a patriarchal society.

Lucy receives a lucrative offer from the rich Mr Home de Bassompierre to become a companion to his daughter Polly in return for a very big salary and a luxury lodging. Yet, the freedom-loving Lucy declines without hesitation because

I could teach; I could give lessons; but to be either a private governess or a companion was unnatural to me. Rather than fill the former post in any great house, I would deliberately have taken a housemaid's place, bought a strong pair of gloves, swept bedrooms and staircases, and cleaned stoves and locks, in peace and independence. Rather than be a companion, I would have made shirts and starved.

(Brontë 1993d: 278)

There are many old maids in patriarchal times. The young girls who cannot be “saved” in marriage and become housewives, for a number of reasons, turn into victims of both society and religion. The brave Lucy is not afraid of the ghost of the nun, but she is horrified by both nuns and old maids' pointless and sad lives.

The woman's powerful energy of spirit is illustrated by the actress Vashti. She protests against the patriarchal barriers to women in art. Her unnaturally strong anger is metaphorically compared to the fire which is caused at the theatre. On the other hand, Lucy identifies herself with the

actress and is deeply immersed in the psychological power of the performance. The force of the fire is so strong that it could destroy the patriarchal barriers which hinder women's professional development. Being a man, Dr John fails to understand both Lucy and Vashti. Lucy is guided by her own aesthetic vision, and is not influenced by men's points of view.

The main heroine struggles with life, death, sorrow and fate all her life. Her cruelest battle is the last one when she has to confront both the social and religious dogmas which limit her independence. The mercantile union between Madame Beck and Pere Silas is established on the basis of common interests. Yet, none of them can crush Lucy's will and determination, and she finds the strength to continue following her life aim.

Lucy manages to win not only the life-and-death battle, but also the very war for a free and independent life. The main heroine manages to establish her own business. Lucy's story proves the idea that our individual abilities define our ways in life.

### Conclusion

Charlotte Brontë is one of the prominent English writers. She creates unforgettable and true to life images in her novels. The message of the equality of the genders is important nowadays, too. Today, women's main demands are for an equal participation in the social, economic and political life and a just payment for their labour.

The comparison of generations of women who are remote in time is of major significance. The advanced ideas formulated in the study influence and inspire modern women who aim at freedom and independence to go ahead with confidence.

### REFERENCES

**Beer 1975:** Beer, P. *Reader, I married him. A Study of the Women Characters of Jane Austen, Elizabeth Gaskell and George Eliot*. 2nd edition, London: The Macmillan Press, 1975.

**Brontë 1994a:** Brontë, Ch. *Jane Eyre*. Penguin Popular Classics, 1994.

**Brontë 1993b:** Brontë, Ch. *Shirley*. Wordsworth Editions Limited, 1993.

**Brontë 1994c:** Brontë, Ch. *The Professor*. Wordsworth Editions Limited, 1994.

**Brontë 1993d:** Brontë, Ch. *Villette*. Wordsworth Editions Limited, 1993.

**Eagleton 1996:** Eagleton, M. *Feminist Literary Theory. A Reader*. (2<sup>nd</sup> ed.). Blackwell Publishing, 1996.



**Gilbert, Gubar 2000:** Gilbert, S., Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. (2<sup>nd</sup> edition). Yale University Press, 2000.

**Gordon 1994:** Gordon, L. *Charlotte Brontë. A Passionate Life*. Chatto and Windus Limited. Random House UK Limited, 1994.

**Lodge 2009:** Lodge, S. *Charlotte Brontë. Jane Eyre. A Reader's Guide to Essential Criticism*. Palgrave Macmillan, 2009.

**DIGITAL FRANKENSTEIN:  
UK TABLOIDS ONLINE 2020 – 2022**

*Vitana Kostadinova*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

This paper is part of the author’s ongoing research on the Frankenstein metaphor. Its usage in the nineteenth-century British press was characterised by a process of semantic expansion, which was imported into Bulgaria in the 1990s. Yet, for the period 2020-2022, there seems to be a semantic reduction of meanings in the Bulgarian papers, which begs the question whether the Frankenstein metaphor is falling out of favour in its native country as well. The examples here come from the online issues of three tabloids: the *Daily Mail*, the *Express*, and the *Sun*, and they clearly demonstrate that the digital Frankenstein of Britain does not significantly differ from its nineteenth-century predecessor.

**Key words:** Frankenstein, metaphor, *Daily Mail*, *Express*, *Sun*, online

This paper is part of the author’s ongoing research on the Frankenstein metaphor. It has been established previously that in the 1820s the name jumped out of Mary Shelley’s novel and Peake’s theatrical adaptation of 1823, “Presumption; or, the Fate of *Frankenstein*”, into the press, as a simile first (e.g. “that Northern Colossus, like Frankenstein’s monster” in the *Morning Chronicle* 1822: 3), and then it turned into a metaphor proper in the late 1830s (e.g. “the Frankenstein school of anatomy” in the *Morning Post*, 1837: 3). The meanings of the simile and the metaphor back then were expanding: they included references to monstrosity, as well as usage synonymous with talent and creativity, and Frankenstein was associated with both the creator and the creation. This process of semantic expansion was copied in the Bulgarian press in the late twentieth, early twenty-first centuries, and usage was partly imported from abroad, partly initiated by Bulgarian journalists. In the last couple of years though, there seems to be scarcity of Frankenstein metaphors in this country and a semantic reduction of meanings, which prompted this follow-up research, in order to check whether the Frankenstein metaphor is falling out of favour in its native country as well. The examples here are

limited to the period 2020-2022 and they come from the online issues of three tabloids: the *Daily Mail*, the *Express*, and the *Sun*. They do not cover the entire corpus of publications, but rather take a preliminary snapshot of the situation at hand, meant to establish whether previously recorded processes in the Bulgarian context of 2020-2022 might be indicative of the broader picture.

To begin with, let us pay our dues to the dominant topic for the last couple of years, the Corona virus. Proportionally, there are few mentions of the Frankenstein metaphor in this connection, but one of them has to do with the recombination of COVID strains. In November 2021, discussing the new (then) Omicron variant, a Dr Hoge refers to it for the *New York Times* as “a Frankenstein mix of all of the greatest hits”. The news is reported in the *Sun* under the heading, “MUTANT SHOCK: ‘Race against time’ to save Christmas as Omicron variant with ‘Frankenstein mix’ of mutations sweeps Europe” (the *Sun* 2021: 29<sup>th</sup> Nov.). Usage relies on the threatening connotations of Mary Shelley’s protagonist evoked by the context. The example above references natural processes but another use of the label has to do with human intervention and highlights that assembling bits and pieces has become an integral part of the two-hundred-year-old metaphor. In July 2021 there was a discussion about the involvement of US National-Institutes-of-Health funding in gain-of-function research.<sup>1</sup> Brett Giroir claimed that NIH grant money

funded researchers to go hundreds of miles away into the back of bat caves, extract dangerous viruses from bats that have never been seen by humans before, and bring them to a city of 10 million people in the Wuhan lab. Next, they chopped up those viruses and created new Frankenstein viruses to see if they could infect human cells.

(*Daily Mail* 2021b: 21<sup>st</sup> July)

According to the *Daily Mail* publication, Giroir “speculated that those ‘new’ viruses would be stored for use by China as bioweapons” (The *Daily Mail* 2021b: 21<sup>st</sup> July). Thus, we get a bit closer to Mary Shelley’s narrative but the name is applied to the scary creation rather than to the irresponsible creator.

Science easily lends itself to updated versions of the metaphor because uncharted territories are perceived as an existential threat. Another *Daily Mail* publication discusses “Frozen bodies and brains ... SNATCHED from

---

<sup>1</sup> To clarify the term, “any selection process involving an alteration of genotypes and their resulting phenotypes is considered a type of Gain-of-Function (GoF) research” (Board on Life Sciences 2015).

Russian lab where they were stored in the hope of being brought back to life” and calls this a “*Frankenstein* technology”. In this case it is the departure from established norms that seems to have evoked the association with the prototype of mad science. (*Daily Mail* 2021e: 10<sup>th</sup> Sept.)

Journalists themselves pick and mix in a rather unpredictable manner – Frankenstein-like, I am tempted to say. Under the heading “Plumbers and teachers are invited to share their views on designer babies and genetically enhanced potatoes as part of a citizens’ assembly on ‘re-engineering’ the human species”, we unexpectedly find the following options: “Genetic enhancements could also safeguard important crops like potatoes and corn from disease and end world hunger – or alternately create weird ‘Frankenstein foods’” (*Daily Mail* 2020b: 18<sup>th</sup> Sept.).

With the discovery of DNA in 1953 and the research that followed it, the late twentieth century firmly established the link between food and genetic modification. The initial thrill and excitement, however, have long given way to anxiety, and these days the Frankenstein metaphor is used as warning against such practices – for example: “The government has also used Brexit to press ahead with the development of GM – Frankenstein food production – which could involve editing the genes of crops and farm animals” (*Daily Mail* 2021a: 10<sup>th</sup> Jan.).

The association of unhealthy foods with Frankenstein is triggered by the perception of the being as life-threatening. The “ethic of care” line of research in Mary Shelley studies<sup>2</sup> has not had any impact on how the metaphor functions – in 2022 the creature is still a dangerous and deadly monster. Needless to say, genetic modification is not the only fear in the food industry. In the *Express*, we find a recent publication on “The ‘Frankenstein foods’ that could ‘shorten your lifespan’” (*Express* 2022a: 11<sup>th</sup> June). The subtitle promises quite a range, “From fats to sweeteners, here are the worst offenders”. Weight expert Marisa Peer calls these foods “the real monsters that lurk in your cupboards”. This is not a story of origins; it is the effect that matters. The bottom line is that ultra-processed food is associated with cancer due to the “obscene amounts of sugar, salt and trans fats, making them the ultimate Frankenstein food”. (*Express* 2022a: 11<sup>th</sup> June)

Amongst the features of monstrosity is visual dreadfulness, and plastic surgery gone wrong evokes Frankenstein in the minds of sufferers

---

<sup>2</sup> To shed some light on the phrase, the “ethic of care” goes back to Carol Gilligan “to characterize women’s approach to decision-making” and is associated with Mary Shelley’s novel due to Anne Mellor, who “persuasively argues that *Frankenstein* upholds this ethic in contrast to a Romantic model of male egotism” (Rochelson 1990: 261).

and commentators. A 37-year-old woman, horrified by the wrinkles and swollenness that her thread lift had caused, wrote to the *Daily Mail* about the procedure: “I’ll never forget waking up and feeling like Frankenstein. I had no idea if I’d ever be ‘normal’ again” (*Daily Mail* 2021c: 21<sup>st</sup> July). The metaphorical naming goes both ways: to victims but also to culprits, as demonstrated by another piece under the heading “‘Dr Frankenstein’ plastic surgeon who left her patients horrifically disfigured after operating on them in a Russian basement despite having no qualifications is arrested” (*Daily Mail* 2020: 9<sup>th</sup> March). This horror story takes us to the remote and generally unfamiliar to the British city of Krasnodar, establishing a parallel for the readers of the *Daily Mail* with Victor’s departure for “the remotest of the Orkneys as the scene of my labours” (Shelley 1831: Chapter 19) when he considers the creation of a female creature.

As with virus mutations, naturally occurring deformity can also be termed Frankensteinian, and we see the tables turned on doctors when a title announces “Woman who was in constant agony and struggled to walk for 30 YEARS because of her ‘freaky, Frankenstein foot’ has ‘life-changing’ six-hour surgery to correct overlapping toes” (*Daily Mail* 2020c: 29<sup>th</sup> Sept.). Here the doctors are the good guys who right the wrong and provide relief from monstrosity.

Size matters when it comes to Frankenstein. In Mary Shelley’s narrative, the protagonist discloses, “As the minuteness of the parts formed a great hindrance to my speed, I resolved, contrary to my first intention, to make the being of a gigantic stature, that is to say, about eight feet in height, and proportionably large.” (Shelley 1831: Chapter 4) As a result, various instances of unexpected enormity attract the Frankenstein metaphor. Such is the case with this goldfish:

An enormous goldfish weighing 9lbs, 15 times bigger than the regular pet, was found in a South Carolina lake. The ‘Frankenstein’ fish is about 15 inches long and was discovered during a routine fish survey in a lake in Greenville. The 15in-long creature, which has been compared to the Loch Ness Monster, leapt out of the 65-acre lake while the fishermen were electrofishing, because it was too big to be paralysed by the small voltage.

(*Daily Mail* 2020d: 11<sup>th</sup> Dec.)

Surely, it is the concept of electrofishing rather than the size of the fish that brings to mind Victor’s experiments with electricity in twentieth-century screen adaptations of the novel? Rhetorical questions aside, this use of the metaphor brings to mind that the nineteenth century press linked Brunel’s locomotives with Frankenstein because of their size (*Morning Advertiser* 1850: 3).

Monstrosity is often politicised and there is a long history of the bonds between Frankenstein and the world of politics. Let me illustrate this with a couple of examples. In the case of Belarusian athlete Krystsina Tsimanouskaya, the parallel with Mary Shelley's monster is aimed at character assassination. According to the *Daily Mail*, she was vilified by the official newspaper of Lukashenko's regime, *Belarus Today*, which claimed that "lack of intelligence (and) upbringing plus the excessive attention of the state...finally made her a monster"; therefore, she "is not a white and fluffy offended fairy, but rather a Frankenstein. A terrible selfish monster who, for his own benefit and personal interests, is ready to sell everything and everyone." (*Daily Mail* 2021d: 4<sup>th</sup> Aug.) Here the use of the metaphor is directly translated from the Belarusian (*Belarus Today* 2021: 2<sup>nd</sup> Aug.). The story takes us back to August 2021 when the sprinter was effectively prevented from participating in the Olympic Games. She refused to go back to Belarus and sought asylum in Poland. The mention of Frankenstein is meant to influence public opinion in the original context of the Belarusian newspaper.

Similarly, a commentator in the *Express* involves Frankenstein in Putin's war in Ukraine in order to express an attitude and shape up readers' sentiments on the English side of the ideological curtain. The piece is palpably dashed, but it makes a point of informing the audience that "With Russian weaponry also destroyed, the country is now functioning with slimmer ranks of demoralised 'Frankenstein forces'" (*Express* 2022b: 5<sup>th</sup> July). The reference very much relies on long-term awareness of the conflict. A couple of months earlier, the BBC popularised Jack Watling's analysis, according to which "Russia has tried to reconstruct and combine some of its already battered units – dubbed 'Frankenstein's Forces'" (Beal 2022: 20<sup>th</sup> May). Whether the phrase is Watling's or the correspondent's remains ambiguous but it has been widely echoed by the media. It is matching and mixing that invites the metaphor, with the horrors of war adding to the monstrous image.

The association with monstrosity is certainly sought and projected in the above report about the Russian troops, but recombinations are not always monstrous. A couple of recent publications confirm that the meaning of Frankensteinian collage as creative and productive is still in circulation. In the world of football, the perfect striker was nicknamed "Frankenstein's poacher" by the *Sun* (*Sun* 2020: 23 May): he would have Mbappe's right foot, Messi's left foot, Cristiano Ronaldo's heart, Lineker's instinct, Vardy's pace, Van Basten's elegance, Muller's opportunism, Brazilian Ronaldo's power and Santillana's head. The

formula was put forward by MARCA, a Spanish/ English online publication for sports, and taken up by the *Sun*. The most intriguing detail here is the peaceful coexistence of splendour and horror in the phrase, “a magnificent goalscoring version of Frankenstein’s monster” (*Sun* 2020: 23 May). Talent and skill are certainly at the centre of this type of usage.

Compared to such a dream of manipulating biological systems, a collage in the world of mechanics is much more feasible. Here is the description of an “easy slider” car that is not what it appears to be:

The car he’s driving is a Toyota GT86 sports car, but not the same one you can buy down at your local Toyota dealer. It’s had everything upgraded: its tyres, suspension, brakes, steering, engine and gearbox are custom built to withstand the high-speed sideways driving. As standard, the Toyota GT86 comes with 197bhp, but this Frankenstein drift machine comes with 800bhp.

(*Sun* 2022: 5<sup>th</sup> May)

Such examples are not exhaustive of the use of the Frankenstein metaphor in contemporary newspapers, as these are just a selection of what can be found in the three tabloids (the *Daily Mail*, the *Express*, and the *Sun*) examined for the purposes of this paper, but they clearly demonstrate that the digital Frankenstein of Britain does not significantly differ from its nineteenth-century predecessor in the British press. In the decades after the publication of Mary Shelley’s novel, the name was used in the papers to denote the creators of monsters and the monsters themselves. Gradually new meanings became associated with Frankenstein, and in the 1850s it acquired such translations as imagination and creativity. As we can see, the kaleidoscope of meanings persists into the twenty-first century.

## REFERENCES

- Beal, Jonathan 2022:** Beal, Jonathan. Ukraine War: What Might Tip the Balance? // BBC, 20 May 2022. <<https://www.bbc.com/news/world-europe-61524175>> (12.01.2023)
- Belarus Today 2021:** Побег из Беларуси – самый быстрый спринт в карьере Кристины Тимановской. // *Беларусь сегодня*, 2 августа 2021. [Pobeg iz Belarusi – samyj bystryj sprint v kar’ere Kristiny Timanovskoj. // Belarus’ sevodnya, 2 avgusta 2021.]<<https://www.sb.by/articles/pustoe-mesto-.html>> (12.01.2023)
- Board on Life Sciences 2015:** Board on Life Sciences; Division on Earth and Life Studies; Committee on Science, Technology, and Law; Policy and Global Affairs; Board on Health Sciences Policy;

National Research Council; Institute of Medicine. Potential Risks and Benefits of Gain-of-Function Research: Summary of a Workshop. Washington (DC): National Academies Press (US); 2015 Apr 13. 3, Gain-of-Function Research: Background and Alternatives. <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK285579/>> (12.01.2023)

**Daily Mail 2020a:** ‘Dr Frankenstein’ plastic surgeon who left her patients horrifically disfigured after operating on them in a Russian basement despite having no qualifications is arrested. // *The Daily Mail*, 9 March 2020. <<https://www.dailymail.co.uk/news/article-8092749/Plastic-surgeon-no-qualifications-left-patients-disfigured-Russian-basement-arrested.html>> (12.01.2023)

**Daily Mail 2020b:** Plumbers and teachers are invited to share their views on designer babies and genetically enhanced potatoes as part of a citizens’ assembly on ‘re-engineering’ the human species. // *The Daily Mail*, 18 September 2020. <<https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-8748485/Gene-editing-Citizens-assembly-planned-engineering-human-species.html>> (12.01.2023)

**Daily Mail 2020c:** Woman who was in constant agony and struggled to walk for 30 YEARS because of her ‘freaky, Frankenstein foot’ has ‘life-changing’ six-hour surgery to correct overlapping toes on My Feet Are Killing Me. // *The Daily Mail*, 29 September 2020. <<https://www.dailymail.co.uk/femail/article-8784891/Woman-crooked-toes-corrected-hellish-six-hour-surgery-Feet-Killing-Me.html>> (12.01.2023)

**Daily Mail 2020d:** So much for flushing it away! MASSIVE goldfish weighing 9lbs – up to 15 times the size of a regular pet – is found in a South Carolina lake. // *The Daily Mail*, 11 December 2020. <<https://www.dailymail.co.uk/news/article-9042597/Goldfish-weighing-9lbs-15-times-size-regular-pet-South-Carolina-lake.html>> (12.01.2023)

**Daily Mail 2021a:** ‘New coal mines and pesticides... the UK’s so called “green industrial revolution” is off to a great start’: Greta Thunberg criticises Boris Johnson’s green revolution. // *The Daily Mail*, 10 January 2021. <<https://www.dailymail.co.uk/news/article-9131933/Greta-Thunberg-rubbishes-Boris-Johnsons-green-revolution-sarcastically-praising-great-start.html>> (12.01.2023)

**Daily Mail 2021b:** Former COVID testing czar Brett Girior slams Fauci for calling Rand Paul a liar for asking ‘legitimate questions’ on the \$600K NIH grant to the Wuhan lab and gain-of-function research. //



The *Daily Mail*, 21 July 2021. <<https://www.dailymail.co.uk/news/article-9810805/Trump-COVID-testing-czar-slams-Fauci-calling-Rand-Paul-liar-Wuhan-lab-funding-questions.html>> (12.01.2023)

**Daily Mail 2021c:** Cheekbones and a jawline in as little as 35 minutes! Beauty fans' faces are transformed with clever massage technique – and experts share a step-by-step guide so YOU can do it at home. // The *Daily Mail*, 21 July 2021. <<https://www.dailymail.co.uk/femail/article-9809775/How-beauty-fans-puffed-faces-35-minutes-massage.html>> (12.01.2023)

**Daily Mail 2021d:** A second Belarus athlete vows not to return home following sprinter's Olympic kidnap: Heptathlete says 'you can lose your freedom or even your life' under Lukashenko's regime. // The *Daily Mail*, 4 August 2021. <<https://www.dailymail.co.uk/news/article-9860297/A-second-Belarus-athlete-vows-not-return-home-following-sprinters-Olympic-kidnap.html>> (12.01.2023)

**Daily Mail 2021e:** Frozen bodies and brains of wealthy Brits and Americans are SNATCHED from Russian lab where they were stored in the hope of being brought back to life: Cryogenics firm owners' bitter divorce leads to raid. // The *Daily Mail*, 10 September 2021. <<https://www.dailymail.co.uk/news/article-9978003/Cryogenically-frozen-bodies-brains-rich-people-SNATCHED-Russian-lab.html>> (12.01.2023)

**Express 2022a:** How to live longer: The 'Frankenstein foods' that could 'shorten your lifespan'. // The *Express*, 11 June 2022. <<https://www.express.co.uk/life-style/health/1622510/how-to-live-longer-trans-fats-artificial-sweeteners-ultra-processed-foods-shorten-lifespan>> (12.01.2023)

**Express 2022b:** Ukraine war MAPPED: How much of Ukraine does Russia control? // The *Express*, 5 July 2022. <<https://www.express.co.uk/news/world/1635626/Ukraine-war-map-Russia-control-Donetsk-Luhansk-evg>> (12.01.2023)

**Morning Advertiser 1850:** *Morning Advertiser*, Monday, 05 August 1850. *The British Newspaper Archive*. <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>> (10.11.2021).

**Morning Chronicle 1822:** *Morning Chronicle*, Friday, 17 May 1822. *The British Newspaper Archive*. <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>> (10.11.2021).

- Morning Post 1837:** *Morning Post*, Saturday, 26 August 1837. *The British Newspaper Archive*. <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>> (10.11.2021).
- Rochelson 1990:** Rochelson, Meri-Jane. Mary Shelley's Progeny. // *Science Fiction Studies*, vol. 17, № 2, 1990, pp. 259–68. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/4239996>. (12.01.2023).
- Shelley 1831:** Shelley, Mary. *Frankenstein*. 1831 ed. *Romantic Circles*. [https://romantic-circles.org/editions/frankenstein/1831\\_contents](https://romantic-circles.org/editions/frankenstein/1831_contents) (12.01.2023)
- Sun 2020:** Mayo, Marc. FRANKENSTEIN'S POACHER. The anatomy of a PERFECT striker: From Lionel Messi's left foot and Cristiano Ronaldo's heart to Vardy's pace. // *The Sun*, 23 May 2020. <<https://www.thesun.co.uk/sport/football/11675232/messi-ronaldo-vardy-perfect-striker/>> (12.01.2023)
- Sun 2021:** Braddick, Imogen. MUTANT SHOCK. 'Race against time' to save Christmas as Omicron variant with 'Frankenstein mix' of mutations sweeps Europe. // *The Sun*, 29 November 2021. <<https://www.thesun.co.uk/news/16887703/race-against-time-christmas-omicron-frankenstein-mutations-europe/>> (12.01.2023)
- Sun 2022:** White, Rory. EASY SLIDER. Heart stopping moment teenager DRIFTS £100k car along soaking mountain road in incredible video. // *The Sun*, 5 May 2022. <<https://www.thesun.co.uk/motors/18470931/teenager-drifts-100k-car-along-soaking-mountain-road/>> (12.01.2023)

**ЯВНИ И СКРИТИ ЦИТАТИ НА БОКАЧОВИЯ  
„ДЕКАМЕРОН“ ПРИ СЛЕДВАЩИТЕ ПОКОЛЕНИЯ  
ИТАЛИАНСКИ АВТОРИ НА НОВЕЛИ**

*Петя Петкова-Сталева*  
*Нов български университет*

**OVERT AND HIDDEN QUOTATIONS OF BOCCACCIO'S  
“DECAMERON” IN FURTHER GENERATIONS OF ITALIAN  
WRITERS OF SHORT STORIES**

*Petya Petkova-Staleva*  
*New Bulgarian University*

Boccaccio's *Decameron* established the short story as a genre by setting a model for further generations of writers. Many authors will follow his example and arrange the short stories in a narrative frame, others will distance themselves, but no one will ignore him in terms of style and eloquence. Some will excuse themselves for not writing like him, others will praise him, still others will make references to, or quote him outright, but for all after him for the next three centuries the *Decameron* will be an unquestionable role model in structure, themes, plots – a true source of inspiration.

**Key words:** short story, quotations, narrator, narrative frame

„Декамерон“ се появява под перото на Бокачо, когато италианската литература има приблизително един век история, а новелата може да се похвали с един-единствен сборник – „Новелино“ от неизвестен автор от края на XIII век. Но „Декамерон“ не е просто сборник с новели, а завършено произведение със стройна постройка, замисъл и идеология, която прозира във всичките му части. Творбата, освен че придава литературно достойнство на новелата, се превръща като структура, теми, ситуации, герои в модел за подражание за следващите поколения автори на новели. Всъщност те са били активни читатели на Бокачовата творба, която са познавали добре, ако се съди по цитатите и препратките към нея. За първите поколения след Бокачо „Декамерон“ е из-

точник на вдъхновение, като всеки следващ писател е допринасял за развитието на жанра. За тези от XVI век обаче се превръща в безспорен модел в областта на прозата, а заслуга за това има теорията на Пиетро Бембо – поддръжник на писмената традиция в спора за литературния език на полуострова. Съвсем логично не всички автори ще следват примера му да изграждат творбите си като „разказ в разказа“, при някои повествователната рамка ще се трансформира в писма посвещения, при други дори ще прелива в самите новели. Всяко следващо поколение създава творбите си в една различна реалност спрямо тази, в която е живял и творил Бокачо, за една по-различна аудитория с променящ се във времето вкус. Факт е обаче, че никой автор след Бокачо няма да го игнорира, като всеки по свой специфичен начин ще отдава чест на великия си предшественик и творбата му. В едни случаи, както ще проследим, авторите с конкретни препратки сравняват и правят уговорки, в други цитатите са скрити и само внимателният читател може да улови почти невидимите нишки, които се вплитат в текста. Ще се опитаме да очертаем и систематизираме основните начини на цитиране на „Декамерон“ и Бокачо в сборници с новели през следващите три века съществуване на жанра.

Под цитиране ще приемем използването на чужд текст като пораждащо смисъл „образно-семантично ядро“ (Протохристова 1991: 18). Много подходящо за случая е определението, което дава Клео Протохристова за чужд текст: „Под чужд текст ще се разбира всяка съдържателна или формално-стилистична даденост, мислима като текст или като единство от текстове, която е въведена в дадена литературна творба чрез цитиране, алюзия или друг подобен похват и би-тува там, като съхранява необходимо и достатъчно количество идентификационни белези и едновременно с това се трансформира при взаимодействието си с новия контекст, за да функционира като смисловопораждащ механизъм“ (Протохристова 1991: 16). Именно това разширено разбиране на цитирането ни позволява да говорим за явни и скрити цитати, които могат да се проследят на различни равнища на повествованието, като се започне от заглавията и подзаглавията на сборниците, през структурирането им и се стигне до теми и сюжети.

След Бокачо авторите на новели ще търсят заглавия, които да открояват творбите им, като формират и хоризонт на очакване у потенциалните читатели. Самото заглавие на Бокачовия шедьовър също притежава такава функция, тъй като има директна референция към десетте дни, през които се разказва: „Декамерон“ идва от гръцки, като „дека“ означава десет, а „емерон“ – дни. Самият Бокачо със заглавието

прави препратка към „Хексамерон“ на свети Амброзий текст, посветен на шестте дни на сътворението на света, като априори ситуира творбата си сред книгите, чието съдържание трябва да се приема за истина във времето, когато е създадена.

Препратки към заглавието откриваме основно в сборници, построени като „разказ в разказа“, тъй като самата структура предполага по-голяма конкретика. Най-явен цитат в тази посока откриваме при Джиралди Чинцио, автор от XVI век, сред чието богато творчество намираме и сборник с новели със заглавие „Хекатомити“, отново изковано от гръцки, но със значение „сто разказа“:

GLI ECATOMMITI  
ovvero  
CENTO NOVELLE  
di  
GIO.BATTISTA GIRALDI  
CINZIO  
nobile ferrarese  
(ХЕКАТОМИТИ  
или  
СТО НОВЕЛИ  
на  
ДЖО.БАТИСТА ДЖИРАЛДИ  
ЧИНЦИО  
благородник от Ферара)<sup>1</sup>

Препратката към „Декамерон“ е очевидна и с очертания хоризонт на очакване: сто новели както във всепризнатия модел. Авторът запазва заглавието, макар броят на новелите да нараства до 113, най-вероятно за да запази нишките, които водят към Бокачовия текст.

На точния брой дни, в които се разказва, залага и Себастиано Ерицо, съвременник на Чинцио, като озаглавява творбата си „Шестте дни“, а сборникът отново има структурата, зададена от „Декамерон“.

Интересен е случаят със заглавието на творбата на Джамбатиста Базиле (XVII век) „Приказка на приказките“, където в продължение на пет дни се разказват както приказки, така и новели. В периода на създаване на творбата използваната дума в оригиналното заглавие е означавала по-скоро „разказ“, а не задължително „приказка“, както в по-късен етап се интерпретира. Произведението обаче се сдобива и с

---

<sup>1</sup> Преводът на цитатите от италиански език в цялата статия е на авторката.

друго заглавие – „Пентамерон“, което пряко кореспондира с „Декамерон“, като се появява още при първото издание в посвещението на издателя към първия ден.

След заглавието на Бокачовото произведение следва подзаглавие, което ще бъде многократно цитирано през следващите векове:

COMINCIA IL LIBRO CHIAMATO DECAMERON, COGNOMINATO PRENCIPE GALEOTTO, NEL QUALE SI CONTENGONO CENTO NOVELLE IN DIECI DI' DETTE DA SETTE DONNE E DA TRE GIOVANI UOMINI.

(Започва книгата, наименувана „Декамерон“ – наричана още „Принц Галеото“, която съдържа сто новели, разказани в течение на десет дни от седем дами и трима млади мъже.)

В подзаглавието на практика изцяло е очертан хоризонтът на очакване: колко са новелите, колко дни се разказва, кой разказва и най-важното – отношението на твореца към произведението му, което определя като „книга“. Освен това трябва да отбележим и явната препратка към Дантевия „Ад“ с определянето на творбата като „Принц Галеото“. Именно с това име е наречена книгата, която в пета песен Паоло и Франческа четат за наслада и която ги тласка към греха. Този цитат – от една страна – е вид поклон към Данте, а от друга – подрежда произведението сред книгите, четени за удоволствие. На практика чрез тези цитати Бокачо постига допълнителни внушения още от заглавието и подзаглавието.

През следващия XV век можем да открием подзаглавие – цитат на горното: Псевдо-Джентиле Сермини е оставил едно малко томче с непретенциозното заглавие „Новели“, но с подзаглавие, от което прозира добро познаване на цитирания текст:

Qui cominza la letera de l'autore de questo libro scripto et mandato a uno so caro fratello al Bagno a Petriolo cum le i<n>fra scripte novelle.

(Тук започва писмото на автора на тази книга, написана и изпратена на негов скъп брат на минералните бани в Петриоло с написани вътре новели.)

(Псевдо Сермини 1874: 4)

Отново на преден план е окачествяването на творбата като книга, макар да липсва познатата структура от „Декамерон“, а авторът да не споменава името си, което и до днес остава в голяма степен загадка за изследователите, и да запазва словото единствено за образа на автора разказвач.

Съвсем логично много повече примери за явни цитати на подзаглавието можем да открием през XVI век не само заради броя сборници с новели, които се пишат и публикуват, но и защото Бокачо се е наложил като модел за подражание в областта на прозата. На първо място трябва да отбележим вече споменатия Джиралди Чинцио: преди Предисловието има подзаглавие, което пряко кореспондира с това на „Декамерон“:

COMINCIANO  
GLI ECATOMMITI  
di  
G. B. Giraldi  
i quali sono cento avvenimenti narrati da una nobile brigata  
di uomini e di donne in un lor viaggio.  
(Джиралди 1853, а: 7)  
(ЗАПОЧВАТ  
ХЕКАТОМИТИ  
на  
Дж. Б. Джиралди,  
които са сто случки, разказани от благородна дружина  
от мъже и жени при едно тяхно пътуване.)

В това подзаглавие отново са включени и заглавието, и името на автора, но хоризонтът на очакване е разширен с допълнителна информация за потенциалния читател: разказите, наречени случки, трябва да са сто, а дружината от мъже и жени, намираща се на път, е определена като благородна, но времевият период на разказване не е уточнен.

По доста сходен начин е конструирано подзаглавието и на „Приятните нощи“ на Джовани Франческо Страпарола, съвременник на горепосочения автор:

„Comincia il libro delle favole ed enimmi di messer Giovanfrancesco Straparola da Caravaggio, intitolato Le Piacevoli Notti“ (Страпарола 1927, а: 5).

(Започва книгата с приказки и гатанки на месер Джованфранческо Страпарола да Караваджо, озаглавена Приятните нощи.)

За разлика от предишните подзаглавия тук няма информация кой ще разказва, нито колко време ще продължи разказването. Можем да търсим причината в разделянето на творбата на две части, писани и издадени в различни години. Това не пречи да има плавно преливане от първата към втората част, тъй като и тя започва аналогично. Не би-

ва да пропускаме факта, че и този автор определя творбата си като книга, тоест едно завършено цяло.

Трябва да отбележим още един важен детайл от цитираните подзаглавия: аналогично на „Декамерон“ при всичките в началото стои глаголът „започвам“, което допълнително препраща към модела. Авторите явно от самото начало са се стремили да ситуират творбите си в литературната ниша, отвоювана от „Декамерон“ за краткия по-вестователен жанр – новелата.

Малко по-различно е подзаглавието на произведението на Себастиано Ерицо, споменат по-горе:

LE SEI GIORNATE  
di messer SEBASTIANO ERIZZO  
nelle quali, sotto diversi fortunati e infelici avvenimenti  
da sei giovani raccontati,  
si contengono ammaestramenti nobili e utili  
di morale filosofia.  
(Ерицо 1912: 201)  
(ШЕСТТЕ ДНИ  
на месер СЕБАСТИАНО ЕРИЦО  
в които в многото щастливи и нещастни случки,  
разказани от шестима младежи,  
се съдържат благородни и полезни наставления  
от моралната философия.)

Информацията за броя дни се съдържа още в заглавието, а подзаглавието разширява хоризонта на очакване, като научаваме, че шестима младежи ще разказват щастливи и нещастни случки, съдържащи наставления от моралната философия.

Още в подзаглавията можем да проследим определена промяна относно включените разкази в съответните творби: ако Бокачо залага на „новела“ като определение, авторите от XVI век предпочитат думата „случка“ (Чинцио и Ерицо), а Страпарола ги нарича „приказки“, като в творбата му действително редом с новелите се появяват и първите литературни приказки в италианската проза.

С шедьовъра си Бокачо задава модел за структуриране на новелите в сборници, в чиято основа стои създаването на обрамчващ разказ, който да генерира разказването. Неговият замисъл е бил в синхрон с времето, в което е живял, като е пресъздал в художествен вид поведователна ситуация от устното общуване в писмен текст. Разказването на новели е свързано преди всичко с устната реч, която предполага разказвач и слушатели. Формирането на дружина, в която



да се разказва, осигурява именно тези основни действащи лица, като много често те взаимно си разменят ролите. Запазва се следователно динамичното напрежение между устната и писмената реч, а образите на разказвачите и слушателите стават смислообразуващи в текста, тъй като чрез тях авторът реализира замисъла си. Добре позната е историята от обрамчващия разказ в „Декамерон“: седем млади дами и трима младежи решават да напуснат Флоренция, в която върлува чума, и да намерят спасение извън града, като формулират точни правила на поведение, включително относно разказването. След Бокачо се очертават две тенденции при подредбата на новелите в сборници. Едни от авторите ще следват неговия пример, като ще създават обрамчващ разказ с компания, в която се разказва. Други ще търсят различен вид подредба, но при тях отново основна роля ще играе разказвачът. И в двата случая писменият текст ще пресъздава предшестваш устен разказ със съответните действащи лица. Благодарение на литературната памет този подход ще препраща свързващи нишки към първообраза, генериращи междутекстов диалог във времето.

Ще се опитаме кратко да представим развитието на двете тенденции на сборниците с новели с акцент върху цитирането на ниво повествователна структура. Трябва да отбележим, че не всички произведения имат еднакво разпространение, което само по себе си предполага наличието или отсъствието на влияние спрямо писателите в следващите времеви периоди. Такъв е случаят с „Новелите“ на Джовани Серкамби (края на XIV век – началото на XV век), които векове наред са забравени. Сборникът още с „Въведението“ очертава една ситуация, привидно приличаща на тази в „Декамерон“: отново причината за събирането на дружината е върлуващата чума, но в град Лука през 1374 година. Образът на чумата периодически ще присъства като повод за организиране на група, която в търсене на спасение от бедствието да отделя време и за разказване. Всеки път това ще бъде отново и отново спомен и препратка към разказаното от Бокачо. Всеки следващ автор обаче ще търси и своя облик: така при Серкамби дружината си избира предводител, а той назначава „автора“ за разказвач и автор на книгата, като името му се появява в акростих. Единствено този „автор разказвач“ владее словото, с което се издига над всички останали членове, които не са определени числено, а само като мъже, жени, деца. Цялата група не се „спасява“ в някое крайградско имение, а се отправя на път из цяла Италия; разказването цели на един първи етап разтуха от уморителното пътуване, като с напредването на текста все повече придобива характера на морално наставление.

Отново се появява образът на чумата в произведението на вече споменатия Джиралди Чинцио, но преди нея има конкретно историческо събитие, което индиректно я провокира: плякосването на Рим от немските войски. Подобно на дружината от „Новелите“ на Серкамби, и тук тя се отправя на път с два кораба от пристанището в Чивитавекия до Рим. Повтаря се добре познатата постановка на Бокачо: в писмена форма да се излагат мислите и разказите на други, като именно това преразказване поддържа жива новелата през вековете.

...mi pare, che la brigata, dalla quale nacquero questi cento ragionamenti, che di scrivere mi apparecchio, nei piacevoli, negli amorosi, nei gravi, nei giocosi, nei felici, e negli infelici avvenimenti raccontati, non mirassero ad altro, che a giovare agli uomini, e in ogni maniera mescolare in guise l'utile col dolce, e il piacevole col grave, che non fosse cosa da lor detta, che a qualche sorte di gente non potesse giovare.

(...струва ми се, че дружината, от която се родиха тези сто разсъждения, които се каня да напиша с разказаните приятни, любовни, тежки, игриви, щастливи и нещастни случки, не целят друго, освен да донесат полза на хората, и във всеки случай да смесят така полезното със сладкото и приятното със сериозното, че да няма казано от тях нещо, което на някои хора да не бъде от полза.)

(Джиралди 1853, а: 8 – 9)

Смесването на приятното с полезното, познато от „Декамерон“, тук открито се афишира като цел, което можем да третираме като скрит цитат.

За разлика от цялата пътуваща група, която не е уточнена като брой хора, а единствено като възрастови дадености и социален статус, разказващата компания се формира на две стъпки: първоначално десет младежи решават някак да запълнят времето на пътуването по вода, което крайно ги ограничава. Така „спасението“ на тялото е поверено на морските вълни, а това на „душата“ – на разказването. На следващия ден към тях се присъединяват и десет дами, като така разказващата дружина нараства до двадесет души, а предопределените дни са само десет. Следователно решението е всеки ден да разказват по пет дами и петима мъже, като се тегли жребий за четните и нечетните дни. Така редът е поверен на случайността, предопределяща и човешките съдби в размирното време, в което се движи цялата група.

Вековете след Бокачо са времена на бурни промени в живота на хората и това съвсем естествено се отразява и на творците. Макар да следват предначертаната от него структура, ситуацияите, пораждащи разказването, непрекъснато ще се променят. През XV век писателите

все по-често са обвързани с някоя влиятелна фамилия, която управлява дадена област или херцогство. Това в известна степен видоизменя както посланията, така и вида разказващи дружини в сборниците. Така поводът да се събере весела компания в „Поретанските новели“ на Сабадино Дели Ариенти съвсем не е трагично събитие като чумата, а престоят на минералните бани Порета на граф Бентивольо, а претекстът за разказването е приятното прекарване на горещите следобедни часове. В продължение на пет дни се изреждат цели 61 разказвачи, колкото е броят на новелите, тоест за всеки нов разказ имаме нов разказвач, който ще подканя някого да продължи. Откриваме дори имена на реално съществували личности, които се включват в разказването, като се търси правдоподобност на самата повествователна рамка. Авторът – от една страна – следва модела, като преразказва истории, разказани устно от други, но в същото време отговаря на условностите и изискванията на своето време.

През следващия XVI век почти няма писател, който да не е опитал перото си в краткия повествователен жанр, предвид издигането на Бокачо в модел на подражание, след като Пиетро Бембо (с трактата си „Прози за народния език“) успява да наложи своята гледна точка относно литературния език. В същото време творците живеят в коренно различна ситуация в сравнение с великия си предшественик и е съвсем естествено творчеството им да бъде отговор и на променящия се вкус на читателя. В търсенето на обрамчваща история, като изключим цитирания Джиралди Чинцио, повечето няма да залагат на трагични събития. Дори едно изреждане на заглавията – „Приятните нощи“ на Джовани Франческо Страпарола, „Вечерите“ на Антонфранческо Грацини, наречен Ласка, „Развлеченията“ на Джироламо Парабоско и т.н. – вече свидетелства за променената нагласа. Запазва се обаче постановката на „разказ в разказа“ и преразказването на вече чути истории като генериращ разказването механизъм.

Сборникът в две части „Приятните нощи“ на Страпарола структурно следва модела, а подзаглавието, както писахме по-горе, е явен цитат на „Декамерон“. Откриваме още препратки в посвещение, което издателят Орфео Дела Карта прави на „прекрасните и любвеобилни жени“, на които иска да достави удоволствие, като издава приказките и гатанките на Страпарола, а различните случаи и хитрости, които те представят, ще им бъдат за поука. Това много напомня на „Декамерон“, където авторът разказвач се обръща към прелестните дами, обзети от любовния плам, за да могат да намерят разтуха в приятното четиво (срв. Декамерон 1975: 7 – 9). С други думи – директният адре-

сат е същият, като тази препратка към текста модел изгражда смислови внушения относно намеренията на автора. В същото време компанията се събира на остров Мурано във Венеция в двореца на Лукреция, вдовица на Джовани Франческо Гонзага, която заедно с баща си е намерила там убежище от хорската злост. На първо място прави впечатление отново търсенето на имена на реално живели през този период лица, като в компанията ще се появят дори Пиетро Бембо и братовчедът му Антонио. Разказването е поверено на придворните дами на Лукреция, като само в последната нощ се дава думата и на някои от присъствалите господа: основно разказват дамите, което отново е вид реверанс към „Декамерон“. Действието обаче се развива през зимата по време на карнавала, тоест има повод за развлечения и веселба, следователно основната подбуда е приятното прекарване на вечерите. Сформира се компания, уточнена като брой присъстващи, което създава усещането за променливост, а не за въвеждане на определен ред. Дори разказването е подвластно на случайността, тъй като се тегли жребий кои придворни дами да разказват на отделните сбирки. Търсенето на различна повествователна ситуация и въвеждането на първите литературни приказки сред новелите отрежда на творбата на Страпарола заслужено място сред най-интересните текстове от този период.

Отново сме по времето на карнавала, но този път във Флоренция, родния град на Бокачо, с „Вечерите“ на Грацини, като прекрасните градини на именията около града са отстъпили място на уюта на салона с горяща камина в зимните вечери, тоест действието се развива в една типично градска среда. Формирането на разказващата компания и съответно на обрамчващия разказ е провокирано от лошото време, което блокира в дома на стопанката приятелите на брат ѝ и нейните гости – общо десет души с равен брой жени и мъже. Всъщност до разказване се стига благодарение на една книга, която носи със себе си един от младежите – „Стоте новели“, за която той казва на една от любопитстващите дами, че е най-хубавата и полезната, писана някога, като нарича автора ѝ „Златоуст“:

Alla quale colui rispose essere il più bello e il più utile, che fosse mai stato composto: queste, disse, sono le favole di Messer Giovanni Boccaccio, anzi di San Giovanni Boccadoro.

(На която той отговори, че е най-хубавата и най-полезната, която някога е съставяна: това са, каза, приказките на месер Джовани Бокачо, дори на свети Джовани Златоуст.)

(Грацини 1815, а: 48)

Този реверанс към „Декамерон“ поражда първоначалната идея да се четат Бокачовите новели, като настава спор от кои дни и какво да се чете. Тъй като не се постига съгласие, намесва се стопанката, която предлага да се заложи на нови и непознати истории със стандартното съчетаване на приятното с полезното. Отново нейна е инициативата да се въведе ред в разказването, но без да се избира цар или царица, което отново препраща към „Декамерон“, а да се управлява като република (срв. Грацини 1815, а: 52). Предложението е да се изтеглят с жребий имената, като се редуват жени и мъже, за да се определи кой след кого да вземе думата, като първа разказва именно тя, за да даде личен пример и тон. Ритъмът на разказване е познат похват от „Декамерон“: всяка представена новела подсеща следващия разказвач, като в дадени случаи дори го кара да промени първоначалното си намерение. Очевидна е почитта на Грацини към неговия велик предшественик – тя личи както от директните цитати, така и от безброй препратки, напомнящи неизменния модел.

При авторите, които не прибягват до обрамчващ разказ, могат също да се очертаят две тенденции: повечето – Франко Сакети (XIV век), Псевдо-Джентиле Сермини (XV век), Матео Бандело (XVI век) – открито заявяват, че новелите не следват определен ред, докато Томазо Гуардати, наречен Мазучо Салернитано (XV век) структурира сборника си тематично в декади, като на композиционно ниво се усеща влиянието на Бокачовата творба. „Новелино“ на Мазучо включва 50 новели, разделени на пет части, като вътрешно темите, повтарящи в общи линии тези на големия модел, се делят на две, сякаш е искал да пресъздаде редуциран наполовина „Декамерон“. Липсва обрамчващ разказ, но цялото произведение и всяка декада имат предисловие, в което се изяснява „авторът разказвач“, а всяка новела е адресирана до конкретна личност било от кралския двор, било от приятелския кръг на писателя. От тези писма посвещения научаваме за стимула да се разкаже дадена история, а също кога и къде е прочетена или от кого е чута. С други думи, познатото преразказване и тук е в основата на творбата.

През XVI век Бандело също изключва повествователната рамка като организиращо начало. И четирите тома са предшествани от посвещения, адресирани до читателите, а пред всяка отделна новела има писмо посвещение на някоя личност от елита в Италия, добре познат на писателя. В това текстово пространство отново откриваме обстоятелствата, при които е научена съответната история: най-често това е светски разговор, предполагащ и разказването на новели. „Авторът разказвач“ за пореден път преразказва истории, разказани от други.

Процесът на създаването на новелата като текст следва принципа „разказ на разказ, чут от разказвача, който го повтаря за нас“, тоест, както пише Джани Челати, „в новелата не съществува идеята за оригинален разказ, авторски разказ, както го разбираме сега, а тази за повторение с непрекъснати варианти“ (Челати 2006: 1). Това преразказване на вече чути случки и новели автоматично изключва желанието за оригиналност на сюжетите, които се черпят от други произведения като нещо обичайно за това време. Следователно тук няма да се спираме на случаите на преразказване на вече разказани от други автори истории, а само на онези, при които това изрично се уточнява.

В цитирания вече сборник „Новели“ на Серкамби могат да се открият цели 24 новели със сюжет, взет от „Декамерон“. Интересна обаче е позицията, която той демонстрира чрез образа на „автора“: няколко пъти отбелязва, че новелата, която ще следва, вече е разказвана от Бокачо или е подобна на друга негова:

...ad exemplo dirò una novella che messer Johanni Boccacci narra...

(...за пример ще разкажа една новела, която месер Джовани Бокачо разказва...)

(Серкамби 1972: 235)

...ad exemplo dirò una novella quasi simile d'una che messer Johanni Boccacci ne scrive...

(...за пример ще разкажа новела, много приличаща на една, която месер Джовани Бокачо пише...)

(Серкамби 1972: 252)

При второто пояснение се демонстрира определена позиция спрямо великия предшественик на Серкамби, за когото той явно не се явява абсолютен авторитет, какъвто е например за Франко Сакети от същия период. Това негово отношение проличава още по-добре в анонса, преди да преразкаже известната новела за Гризелда – новела 10, ден X, с която завършва „Декамерон“:

E ben che la mia novella sia in similitudine d'una che messer Johanni Boccacci ne tocca innel suo libro, capitolo e, nondimeno questa fu altra, che, rade, se ne troveranno simili.

(Макар че моята новела има прилики с една, която месер Джовани Бокачо излага в своята книга като история, а все пак тази бе друга, каквато трудно ще се намери сходна.)

(Серкамби 1972: 408)

Сходството на разказаната от Серкамби история не му пречи да заяви, че новелата му е друга, което кореспондира с позицията му на единствен разказвач в целия сборник. Все пак се чувства длъжен да отбележи определени прилики и сходства, като се има предвид популярността, на която се радва Бокачовата книга. В същото време очевиден е и опитът да се дистанцира, като заяви своето авторство спрямо разказаните истории.

И в „Приятните нощи“ на Страпарола редом с новостите се появяват и добре познати разкази от миналото, което той не пропуска да отбележи. През дванадесетата нощ Изабела дори преразказва новела от „Декамерон“ на Бокачо, като самата тя уточнява, че той я е разказал по-различно от начина, по който тя ще я представи (новела 5, ден XII):

Non però voglio desistere dal bell'ordine cominciato; e avenga che la novella, che raccontar intendo, sia stata descritta da messer Giovanni Boccaccio nel suo Decamerone, non però è detta nella maniera che voi udirete; perciò che vi ho giunto quello che la fa più laudevole.

(Не искам обаче да отстъпвам от започнатия хубав ред; а новелата, която възнамерявам да разкажа, е описана от месер Джовани Бокачо в неговия Декамерон, но не по начина, по който вие ще я чуете; ето защо ви добавих това, което я прави още по-достойна за похвала.)

(Страпарола 1927, б: 192)

Интересни са препратките, които откриваме на сюжетно ниво, без да имаме същинско преразказване на новели. Така във „Вечерите“ на Грацини се вихри едно трио шегаджии – Скеджа, Пилука и Монако, което доста напомня едни герои от „Декамерон“ – Бруно и Буфалмако.

В малкото томче на Псевдо Сермини в новела XII се появява отново образът на чумата: разказвачът като главен герой бяга в планинските околности извън града. Този акт обаче не е повод да се сформира дружина, която да изгражда нов ред, а индивидуален акт, формиращ опозицията град – околности, като картината, която си спомняме от творбата на Бокачо, е с обърнат знак. Околностите са населени с недодялани жители, които като обноси и реч приличат повече на животни, а разказвачът не намира своето място сред тях и копнее да се върне обратно въпреки чумата.

В предговора към читателите си Сакети, съвременник на Бокачо, го определя като „изключителния флорентински поет месер Джовани Бокачо“, чиято книга според него вече е стигнала във Франция и Англия, преведена на съответните езици. В същото време квалифицира себе си като „невеж и недодялан човек“. Това явно сравнение красно-

речиво говори за въздействието, което е упражнявал „Декамерон“ и в стилово отношение, а не само като подредба. Сходна позиция откриваме и при Мазучо, който прави уговорки за новелите, че са написани от неговата „мързелива и груба ръка“ и са плод на „недодялания му ум“. Тази позиция спрямо собственото произведение не е нещо ново сред новелистите след Бокачо, предвид „високата летва“, поставена от шедьовъра му.

Проблемът за езика и стила е усещан особено силно през XVI век заради оживените дискусии по темата. Така Матео Бандело прави изрична уговорка, сякаш да се оневини, че не пише на флорентинското наречие. В посвещението на читателите към първа книга той изтъква, че е от Ломбардия, че не притежава стил, но въпреки това новелите могат да забавляват, независимо от езика, на който са написани:

Io non voglio dire come disse il gentile ed eloquentissimo Boccaccio, che queste mie novelle siano scritte in fiorentin volgare, perché direi manifesta bugia, non essendo io né fiorentino né toscano, ma lombardo. E se bene io non ho stile, ché il confesso, mi sono assicurato a scriver esse novelle, dandomi a credere che l'istoria e cotesta sorte di novelle possa dilettere in qualunque lingua ella sia scritta.

(Аз не искам да казвам, както е казал любезният и много красноречив Бокачо, че тези мои новели са написани на флорентински народен език, защото бих изрекъл една явна лъжа, тъй като не съм нито от Флоренция, нито от Тоскана, а от Ломбардия. И ако наистина нямам стил, което си признавам, захванах се да пиша тези новели, като вярвах, че историята и този вид новели могат да доставят наслада независимо от езика, на който са написани.)

(Бандело 1910, а: 2)

В посвещението на читателите към втора книга той се връща на същата тема – защо не е писал на езика на добрите писатели от Тоскана, като дава за пример Петрарка, използвал само три-четири чисто тоскански думи, а останалите са общи за всички области на Италия. И в новелите на Бандело се наблюдава тази обща италианска лексика, която той добре е уловил в многото си пътувания, а липсата на стил, за която той пише, е по-скоро липса на преднамерено търсена стилизация на речта.

Във втората новела от втората вечер на „Вечерите“ на Грацини действието препраща към добре познатата чума, като той прави директна възхвала на Бокачо и творбата му относно красноречието и майсторството да разказва:



La peste del quarantotto, la moria dei Bianchi cioè, credo certamente che ognuno di voi abbia sentito ricordare, quella – che con tanta eloquenza scrive nel principio del suo Decameron il dignissimo messer Giovanni Boccaccio, più maravigliosa e più celebrata e, più di spavento piena, per lo essere da così grand' uomo con sì mirabile arte stata raccontata...

(Чумата от четиридесет и осма година, мор за Белите тоест, смятам със сигурност всеки от нас е чувал да се припомня, която с такова красноречие описва в началото на своя Декамерон безкрайно достойният месер Джовани Бокачо, по-невероятна и по-знаменита, и още по-изпълнена със страх, тъй като от толкоз голям човек с такова възхитително майсторство я е разказал...)

(Грацини, 1815, б: 27 – 28)

Векове наред след създаването си „Декамерон“ остава ненадминат модел за подражание за всички, дръзнали да се посветят на краткия повествователен жанр. Влиянието, което упражнява тази книга, се очертава в множеството препратки, които могат да се открият в покъсните сборници: в едни случаи става дума за буквални цитати, в други – само за алюзии. Едни автори ще определят стила си като недодялан в съпоставка с този на Бокачо, други ще правят уговорки, че не могат да пишат като него, трети с възхита ще го възхваляват, но никой няма да го подминава. Сътворена в зората на италианската литература, тази книга първоначално е вдъхновение за съвременниците, превръща се в модел не само като подредба, теми, сюжети, ситуации, герои, но и относно стила и красноречието, поставяйки основите на италианския език.

## ЛИТЕРАТУРА

**Бандело 1910:** Bandello, M. *Le novelle*, a cura di Gioachino Brognoligo, volume primo. Bari: ed. Giust. Laterza & figli, 1910.

**Грацини 1815, а:** Grazzini, A. *Le cene*, volume primo. Milano: ed. Giovanni Silvestri, 1815.

**Грацини 1815, б:** Grazzini, A. *Le cene*, volume secondo. Milano: ed. Giovanni Silvestri, 1815.

**Декамерон 1975:** Decameron. // *Opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Cesare Segre. Milano: ed. Mursia, 1975.

**Джиралди 1853:** Giralardi, G. B. *Raccolta di novellieri italiani. Gli Ecatommiti ovvero Cento novelle di Gio. Battista Giralardi Cinzio, nobile ferrarese*, volume primo. Torino: Cugini Poma e comp. editori, 1853.

- Ерицо 1912:** Erizzo, S. *Le sei giornate. // Novellieri minori del Cinquecento*. Bari: Gius. Laterza & figli, 1912, 201 – 424.
- Протохристова 1991:** Протохристова, Кл. *Благозвучието на дисонанса: Опити върху междутекстовостта*. [Protohristova, Kl. *Blagozvuchieto na disonansa: Opiti varhu mezhdutekstovostta*.] София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1991.
- Псевдо Сермини 1874:** Sermini, G. „*Le novelle di Gentile Sermini da Siena*“ ora per la prima volta raccolte e pubblicate nella loro integrità. Livorno: coi tipi di Francesco Vigo, 1874.  
<[https://archive.org/stream/lenovelledigent00sermgoog/lenovelledigent00sermgoog\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/lenovelledigent00sermgoog/lenovelledigent00sermgoog_djvu.txt)  
[https://books.google.bg/books?id=hihPuMzGWokC&printsec=frontcover&source=gbs\\_ViewAPI&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.bg/books?id=hihPuMzGWokC&printsec=frontcover&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)>  
(23.01.2023)
- Страпарола 1927, а:** Straparola, G. Fr. *Le piacevoli notti*, a cura di Giuseppe Rua, v. 1. Bari: ed. Laterza, 1927.
- Страпарола 1927, б:** Straparola, G. Fr. *Le piacevoli notti*, a cura di Giuseppe Rua, v. 2. Bari: ed. Laterza, 1927.
- Челати 2006:** Celati, G. Lo spirito della novella // *Griseldaonline*, numero VI (2006-2007). <<https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-spirito-novella>> (23.01.2023)

## “WILL WRITE MY STORY FOR MY BETTER SELF [...]”: AURORA LEIGH’S REFLEXIVE WAYS

*Yana Rowland*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

The paper explores self-reflection in Elizabeth Barrett Browning’s *Aurora Leigh* (1856). It aims at a hermeneutical-phenomenological analysis of select episodes of this epic tale, nuancing autobiography as self-confrontation. The interdependence between gender and genre, child and parent, and past and present are some of the matters that pertain to this research which prompts the possibility of recognizing self-writing as an overall context for understanding Barrett Browning’s devotion to the theme of responsibility.

**Key words:** Elizabeth Barrett Browning, reflexive, autobiography, identity, narrative, Other

*Autobiography in each case is a constitutive act, one designed to construct a reality about a life in a place and time, one that can be negotiated with somebody. It can no more be placeless and timeless than it can be “self-less.” Nor can its composition be disembodied from the interlocutors who constitute the dialogic imagination of the teller. (Bruner 1993: 44)*

The initial stanza of *Aurora Leigh* (1856) contains an ill-masked controversy which stands for the author’s dialectically self-corrective ways:

Of writing many books there is no end;  
And I who have written much in prose and verse  
For others’ uses, will write now for mine,—  
Will write my story for my better self,  
As when you paint your portrait for a friend,

Who keeps it in a drawer and looks at it  
Long after he has ceased to love you, just  
To hold together what he was and is.

(*AL*, I: 1 – 8)<sup>1</sup>

In other words, it may be dangerous and futile to succumb to a common human temptation – to write books for others’ sake. A far better employment of talent may be to write one’s own story. A self-portrait has its implied Other, its addressee who would be capable of empathizing with the author’s image across time, space and beyond forgetting. The image, however, is a temporal product: it is not impervious to change. Or perhaps Aurora means that she will now write instead of her better self, playing the role of a mediator between the two: Inexperienced (in need of amelioration) and experienced (fulfilled). The result: a counter-common-sense split between referent, signified and signifier. Logic wavers: who emulates who and in view of what/whom? On such a comparatist beginning, precisely, rests our further debate.

We need to define the conceptual range of our research. “Reflexive” and “reflexivity” denote (self)possessing, or a relation to oneself (vs. no relation to oneself), and a “reflective equilibrium” denotes “balancing our native intuitions in a given area with a set of principles which we take to govern that area” (Lacey 1996: 293 – 94). This leads to exchange between Self and Other(s): adjustment, systematization, and (dis)agreement in co-existing, founded on the relational nature of the human being seen in acts of (non)transitivity, (non)inclusion, “connexity”, (a)symmetry, cause and effect, uniqueness and universality, reasoning and (self)contradiction (Iannone 2001: 483 – 85). A *reflexive relation* presupposes the spatiotemporal validation of one object or phenomenon against another, assuming the necessity of confirming or refuting sameness by way of comparison of one thing to another (Audi, ed. 1999: 788). In the aftermath of Locke and Hegel, an individual’s reflexive turn could be understood in terms of stages of ideation in the processual interdependence between sensation and knowledge (Bunnin and Yu 2004: 596 – 97), with an accent on “the operations perceived and reflected on by ourselves” (ibid.) against a vast array of external objects (stimuli outside the reflecting subject) and sensations (effects in the subject’s mind), between temporariness and lastingness in the communication between two persons. In her growing

---

<sup>1</sup> *AL* stands for *Aurora Leigh*, with the book and line numbers ensuing (Cf. Donaldson’s edition referenced). B. Browning’s original spelling and punctuation have been followed.

fondness for life, other people, and art (a duty to a higher, exterior aim, and a tribute to one’s own genius) Aurora Leigh nuances, in various ways, reflexivity as the inevitability of being human.

### **Some Voices Inside**

A perspicacious editorial eye has discerned in the initial lines of *Aurora Leigh* responses to Ecclesiastes and to Virgil’s *Aeneid* – these lines warn of the hazards of excessive and derivative intellectual labour under inspiration from an Other. Must the solidity of truth be inspired by “one Shepherd”? (Donaldson 2010, 3: 267, n. 1; Bible 1990: *Ecclesiastes* 12: 11-12). Yet knowledge is migratory – its verity asks for extensions beyond an individual’s capacity. It may be worth mapping undulations in Barrett Browning’s views on the causality of self-expression and the autobiographical impulse as self-correction, as she wavers between monologue and dialogue.

Such a beginning (“I will”, l. 4), ostensibly uniquely intentional, can be backed up by a long tradition of research of Self as related to the past as physical availability and interpretation – short of an unequivocal definition. *Aurora Leigh* is a diary, a memoir, an exegetical narrative about the irresolutely revisionary and relational nature of female genius. The dedication to her friend (John Kenyon), which precedes the text, betrays the writer’s faith in self-progress (“the most mature of my works”) as well as her belief in the organics of “Life and Art”; she stresses external inspiration (“you have believed in me”), rather than originary potency (Donaldson 2010: 1). While Aurora insists on independence of mind as a promising investment of time in writing, she refutes her own will and power over life as well as over writing as self-declaration. Her story of herself includes reminiscences which bifurcate the first-person-singular self-focus into a discursive spatiotemporal plurality: echoes of Romney’s admonitory voice that women make poor writers (“lady’s Greek / without the accents,” *AL*, III: 76 – 77); an account of Lucy Gresham’s sad demise (Book IV); Vincent Carrington’s news about his marriage; Marian Erle’s compulsive confession about her own moral degradation (Book VI); Lady Waldemar’s letter delivered by the now blind Romney (Books VIII and IX); Aurora and Romney’s final convergence. Birthing self and life together in what Gatti Taylor refers to as a “nine-book epic [...] gestation” project is part of a political-religious context in which poetic composition is required of woman, as Aurora lavishly explores throughout Books VIII and IX (but suggests as early as book II), at the cost of some self-sacrifice (Gatti Taylor 2006: 154, 160 – 61). Prominence but also withdrawnness, cultural pride but

also forgiveness, and putting oneself behind for the sake of an Other (in her eventual rescue of Marian and her unconditional embrace of Romney) – these lie at the heart of Aurora’s creationist narrative of truth-telling. Speaking and writing despite loss (contextual examples could be found in *Mother and Poet* (1861) and *Stabat Mater* [1846]) includes unreserved dedication to a child, the preservation of whose life paves the route to an adult’s salvation. Thus, the survival of Marian Erle’s son (yet another male child) becomes synonymous with the integrity of text as self-offering (ibid. 155). Hence the impregnating rhetorical “What art’s for a woman?” (*Mother and Poet*, ll. 1 – 20, 86 – 100).

The scope of a woman poet’s comfort of mind and soul seems paved by a long train of Corinnes and Eulalias, peregrinating between England and the Continent. Suffice it to mention Felicia Hemans (*The Last Song of Sappho, Corinne at the Capitol, Woman and Fame, The Grave of a Poetess, The Image of Lava, A Parting Song*) and Letitia Elizabeth Landon (*The Improvisatrice, Stanzas on the Death of Mrs. Hemans, A History of the Lyre, The Dying Child*). Put together, Hemans, Landon, and Barrett Browning provide a fruitful source for conversations about the loss of a woman’s talent. Such conversations could not circumvent the issue of self-reflection. These could be some of the nuances: The withering “laurel-wreaths” of fame crowning the hollowed song of the lonely woman-bard; lava-like self-exposure via contemplating mortality; visions of the conjoined existence of things “dissimilar”, brought together by circumstance; the falsity of friends and “the dross of worldliness”; a woman’s sensitivity to an individual’s (infant’s) suffering. Another common terrain among Hemans, Landon, and Browning is a Dantean sense of internal exile, away from one’s native place.

Around the 1850s noteworthy male minds (with Tennyson, Browning, and Arnold ahead) dwelled on the place of woman, the essence of poetic influence, and the hardships of self-expression. Patmore’s *The Angel in the House* (1854) stylizes his beloved (“the most excellent of all”) as a source of inspiration, which does nothing to mitigate his perplexity: “a woman is a foreign land, / Of which, though there he settle young, / A man will ne’er understand / The customs, politics, and tongue.” His grand story of praise of domesticity appears to be moving toward a questioning, but hermeneutically cohesive model: “each thing shows by something else;” “they speak best who best express / Their inability to speak, / And none are strong, but who confess / With happy skill that they are weak” (*The Angel in the House*, Books I & II, *The Paragon, The Wife’s Tragedy, The Foreign Land, Felicity*). Temporality is the ontological terrain for poetical

self-expression: Hugh Clough’s grief, experienced at the realization of life’s constrictive patterns, shows in his epistolary masterpiece *Amours de Voyages* (1849), in a sobering journey away from the security of one’s home, with no promise of satisfaction, for “the world that we live in, / Whithersoever we turn, still is the same narrow crib”, with the burden of the past behind, and the incongruity between times sensed by a young man defying inherited civilizational decrees (even in Rome, *Amours...* Canto I, i – iv).

### **What A-Priorism?**

As a nine-book epic, *Aurora Leigh* is an impressive example of self-acclaim yet self-antagonism. It reveals the woman’s imagination as a territory of oscillation between duty and desire – a territory not at all immune to high-brow striding cultural masculinity (which makes a toddler of literary femininity). Vincent Carrington exclaims: “We think you have written a good book / And you, a woman” (*AL*, VI: 564 – 65)! A woman who succumbs to writing wholly, steadfastly, and self-critically, throws her own inner world into relief: “I sign. / And now I lose my heart upon a page” (*AL*, VII: 277 – 78). *Aurora Leigh* sits on a fence – between Neoplatonism and essentialist empiricism (garnished by tunes of social reformism) – cherishing a kind of dual Eucharist, namely: just as “the bread of daily life is transformed into poetry,” verses can make bread (Stone 2010: xix). The woman writer gets born in between and becomes conscious of such an irredeemably bidirectional chronology of her own self. This chronology is the truth, also, of the permeability between present and past in narrative as human necessity. Aurora herself proves that a woman’s research of writing ends up with a hesitation between self-discovery and self-creation – an endless process which contradicts a-priorism of thought over action in the sense that it is always the case that Being equals Becoming. As if in advance, Aurora confirms Nicolai Hartman’s view that taxonomies of animate life fail to acknowledge “the ontic nature of things” where “our categories of understanding coincide at best only in part with the principles of being,” so that we grasp only that part of the world which is framed in accordance with our “rational principles” (Hartman 1953: 12 – 14; 28 – 29). The presence of the stories of Marian and Romney in her life is a fact: They are “perishable and therefore unrepeatable” while her own poetical genius and “spirit [do] not stand outside the world of reality. [They] belong completely to it, have the same temporality, the same coming into being and passing away as material things and living beings” (ibid. 24, 26). That would also indicate

the difficulty of dividing actual and imagined in the heroine's own life, and the ludicrousness of drawing a solid line between a fictional autobiography (*Aurora Leigh*), Browning's other attempts at self-writing (early autobiographical essays and her diary), and her correspondence – all abounding in self-fictionalization.

Autobiography, as Julian North affirms, for all its fear of the infirmity of individual life and for its search for immortality through self-authoring, emerges as a preferred venue for self-promotion especially in the 1820s – 1830s, when memoirism and confessional prose fiction gain head over poetry (North 2009: 37, 39, 44). This tendency finds especial favor with women writers to whose ability to accommodate contraries (e.g. conformity with, and radicalism against, a fixed place in the family, society and the literary market) the genre begins to gravitate, parading its own (in)congruousness, demonstrating the depth of women's capacity for a more generally philosophical, rather than just unrestrained emotionally effusive narration, giving a new lease of life to the female literary subject (ibid. 220 – 21). (Self)representation is a notable feature of Aurora's reflexive leanings in terms of truth-seeking. A cursory glance at Franz Rosenzweig's thoughts on the redemptive relationship between original and copy in the life of art as an integral part of man might be of assistance: "For the world, truth is not law, but content. Truth does not prove reality, but reality upholds truth. [...] This cool impassiveness of the painting in relation to the wall, without which it would not have found a place, is certainly [...] the price to be paid for the peaceful coexistence of picture and relief. [...] art represents only a limb [...] without which, of course, man would be only a mutilated man, while remaining man nevertheless. It is one limb among others. Man is more. The visible witness of his soul, [...], is the spoken word, [...]. Art, too, rests within the heart of the spoken word. [...] it is the language of the primordial world" (Rosenzweig 2005: 21 – 23, 159). Aurora binds self, eternity, and language in writing as self-exposure. As she remembers her mother, she simultaneously arrives at, and departs from, reality:

I, writing thus, am still what men call young;  
I have not so far left the coasts of life  
To travel inland, that I cannot hear  
That murmur of the outer Infinite  
Which unweaned babies smile at in their sleep  
When wondered at for smiling; [...]  
But still I catch my mother at her post  
Beside the nursery-door [...]



I write. My mother was a Florentine,  
Whose rare blue eyes were shut from seeing me  
When scarcely I was four years old; my life,  
A poor spark snatched up from a failing lamp  
Which went out therefore.

[...] I, Aurora Leigh, was born  
To make my father sadder, and myself  
Not overjoyous, truly. Women know  
The way to rear up children, [...]  
The painter drew it after she was dead;  
[...] very strange  
The effect was. I, a little child, would crouch  
For hours upon the floor, with knees drawn up,  
And gaze across them, half in terror, half  
In adoration, at the picture there,—  
[...]

(*AL*, I: 9 – 16, 45 – 48, 128 – 38)

Thirty years of age at the end of the story, found in her Italian home, and comfortably relying on her own writing for subsistence, Aurora is hesitant whether to sever the umbilical cord between infinite and finite, home and foreign land, man and woman, and infant and adult. Aurora's mother's portrait prevails and urges Aurora to be self-conscious.

Aurora becomes obsessed with looking steadily at images, to which her art of writing becomes hostage. Insight and blindness, satiety and austerity form a seminal entity of alternating states of comprehension and miscomprehension between Aurora and Romney. This duality gets reconciled finally when both partners admit to their rashness of mind and their improvident seclusion in life-threatening idealism: “I have loved you! O my soul, / I have lost you” (Romney's words; *AL*, IX: 497 – 98); “He had loved me, watched me, watched his soul in mine, / Which in me grew and heightened into love” (Aurora's words; *AL*, IX: 763 – 64). Sightedness becomes a figuration of the temporality of man's knowledge and of relating to others who hold the golden key to one's own sanity of mind, as Marian pleads: “Catch my hands, / Miss Leigh, and burn into my eyes with yours, – I swear I do not love him [Romney]” (ibid. 356 – 58).

### **Double Vision**

Aurora hybridizes thought and action, time and space, cause and effect, content and form, body and spirit, child and adult, deduction and induction:

[...] poets should  
Exert a *double vision*; should have eyes  
To see *near* things as comprehensively  
As if *afar* they took their point of sight,  
And *distant* things, as *intimately deep*,  
As if they touched them. [...]  
I do distrust the poet who discerns  
No character or glory in his times,  
[...]  
Never flinch,  
But still, *unscrupulously epic, catch*  
*Upon the burning lava of a song,*  
*The full-veined, heaving, double-breasted Age:*  
That, when *the next shall come*, the men of that  
May touch the impress with reverent hand, and say  
'Behold,—*behold the paps we all have sucked!*  
This bosom seems to beat still, or at least  
It sets ours beating: *this is living art,*  
*Which thus presents, and thus records true life.*'  
*What form is best for poems? Let me think*  
*Of forms less, and the external. Trust the spirit,*  
*As sovran nature does, to make the form;*  
For otherwise we only *imprison* spirit,  
And not *embody*. *Inward evermore*  
*To outward,—so in life, and so in art,*  
*Which still is life.*

(*AL*, V: 183 – 198, 214 – 222, emphasis added)

Such self-defense, albeit methodical, adamant and provocative, barely holds against an equally formidable internal undercurrent: self-particularization, or self-fragmentation, prompted by the fortitude of a man's mistrust for a woman poet's ingeniousness. Aurora's own better judgment is one of pardon, generosity of intellect and heart, care for the internal but also for an external voluminous social body, as she, now orphaned, prepares to emblemize her own time, age and generation in a revivalist-reactionary manner. And there is some aggressive dread against straightforwardness in self-articulation: Aurora's refusal to espouse categorically just one epoch, gender, genre, parent, or component of human presence. What we have is an instance of conceptual bifocalism illustrating the multi-faceted nature of poetic identity.

Bifocalism and hybridization highlight 19<sup>th</sup>-century female talent as dependent on hierarchies inside and outside the family: marital coverture and an ambiguous devotion to a patronizing father (ironically, but understandably enough, pioneering promoter of the young “Poet-Laureate of Hope End” in this case) amidst others. Aurora’s confrontational yet consensual policies (efficiently researched by Deidre David; David 1999: 164 – 65) lead to a project to transcend materialism as she wishes to follow an inner urge, a vocation of her own. But aiming at professional recognition, she actually aims to get admittance to what in essence classifies as a male domain (with Romney looming above), though she strives to produce an epic palpitating with current life – in a woman’s mind and soul. An emblematic prefiguration of this is Elizabeth’s authorial self-betrayal in her early Lockean autobiographical essays (‘My Own Character’ (1818), and ‘Glimpses into My Own Life and Literary Character’ [1820]) and her early Popean treatise on poetical scholarship, *An Essay on Mind* (1826). Aurora sees the soul as “a clean white paper,” rather say, / A palimpsest, a prophet’s holograph, / [...] Expressing the old scripture” (*AL*, I, ll. 825 – 26, 832), which may also “signalize [Barrett Browning’s] [...] preoccupation with the traditional Christian myth of lost unity” (David 1999: 167). On the other hand, we are faced with “a theological poetics firmly rooted in human existence” (Wörn 2002: 137–38): Aurora’s reformist ways as woman and poet befit the Christological model of unique activeness and evolving understanding as care for others – against Romney’s harsh remark that no Christ, redeemer-artist, could be got from women (“doating mothers, and perfect wives, / Sublime Madonnas, and enduring saints;” *AL*, II, 220 – 25).

Critical scholarship on narratorial self-legitimation in the long 19<sup>th</sup> century has noted the writer’s desire to demonstrate a middle-class woman at once “observing and transcending conventionality” in her survivalist “pursuit of artistic excellence” at the cost of “the sacrifice of human love” (Hicock 1999: 130 – 31, 136). The heroine strives to produce “a striking book, yet not a startling book” (ibid. 130) – at once conscientiously daring yet not too shockingly innovative in terms of literary-theoretical taxonomies (novel-poem) and authorial position (producer, rather than just consumer of high art). Reflexivity includes considering, also, the balance between similarity and dissimilarity in Self as a temporal unity and a cultural whole. More and more interested in matters such as origin and end, in Book VI, feeling “strong to love this noble France” (l. 53), Aurora observes that Englishmen are “unused to abstract questions, and untrained / To trace the involutions, valve by valve, / In each orbéd bulb-root of a

general truth, / And mark what subtly fine integument / Divides opposed compartments. [...] / [...] though I'm of Italy / By mother's birth and grave, by father's grave / And memory; let it be; – a poet's heart / Can swell to a pair of nationalities, / However ill-lodged in a woman's breast" (*AL*, VI, ll. 38 – 52). This is a peculiar position of self-aggregation via collectivity: she is to walk all the way to a New Jerusalem only alongside a spiritual partner: blind Romney (IX, 941 – 64).

With her account of Marian Erle – the wronged maiden – at the heart of her own story, Aurora's dramatization of her own poetical emergence seems to have grafted onto her professional autobiographical canvas a maiden's introspective, confessional, fragmentary self-exploratory will, a kind of "chronique scandaleuse" (Peterson 1993: *ibid.* 90 – 91, 93 – 95) – proof of the permeable boundaries of a writing woman's own story of propriety. By Book IV we learn that Aurora's ability to speak of her own heart is a possibility bestowed upon her as a manifestation of divine grace: it would perish if severed from Marian Erle who she now finds, now loses, until she takes her up at her own place in Florence: "That face persists. / It floats up, it turns over in my mind, / As like to Marian, as one dead is like / The same alive. In very deed a face / And not a fancy, though it vanished so; / The small fair face between the darks of hair" (*AL*, IV, ll. 308 – 313). Or: "Shall I leave Marian? Have I dreamed a dream? // – I thank God I have found her! I must say / 'Thank God,' for finding her, [...] // I'll write about her, [...]. My hand's a-tremble, as I had just caught up / My heart to write with, in the place of it" (*ibid.* ll. 411 – 413, 415 – 17). Later on, in Book VII, listening to Marian's story, Aurora feels the overtone of intermingled voices (including that of God) which gets consumed by that of Nature. Romney's voice also flows into Aurora's memory and wish for self-completion (*AL*, VII, ll. 174 –96).

### **Content Greater Than Form**

A Levinasian summons (the call that the Face of the Other is) can be discovered in Marian's abiding face in Aurora's developing perception of life. Face becomes interchangeable with conscience: it annuls the foreignness of the Other who calls for assistance, to the effect that "the Other faces me and puts me in question and *oblige*s me by his essence qua infinity", so that any self-representation through art appears but a puny fledgling in comparison to the unavailability of narrative as sensitivity for an Other's vulnerability (Levinas 1979: 207, 215). The inconvenient state of intermediacy – between ethic and ontology (also feeling/action and understanding/intellectual reaction) – the borderline between internality and

externality with regard to the object of one’s sympathy, which becomes a subject for writing, is the position Aurora struggles with, as woman and poet.

Taking into consideration the impermanence of autobiographical narrative, the pattern-resistant nature of experience it lives by, the experimentalist motivation of the speaker as one’s own subject, and the importance of combining different modes of narrating Self and Other, one could see “negotiation”, “improvisation” and “patchwork” make autobiography a kind of juggling between truth and fiction (Smyth 2016: 5 – 6). The need to maintain at once diplomacy and assume responsibility for what happens outside as well as inside one’s own story could be seen in Aurora’s protracted tracking down, musing on, rescuing, and inhaling Marian’s shocking experiences around the Paris dens, which leads her to a disquisition (similar to the one referred to in Book II, where she converses with Romney) on womanhood and cultural identity in a masculine world (B. VI, ll. 204 – 293, and B. VII, 1 – 202) – a world which sucks her into an insoluble game of hide-and-seek where passions, professions, positions, and ambitions mercilessly fuel a young seeker’s imagination, subsidizing her skill to fantasize, creating a conflict between perception as self-indulgence and perception as empathy. Aurora proclaims her spiritual independence: “[...] At least / My soul is not a pauper; I can live / [...] without alms from men; / And if it must be in heaven instead of earth, / Let heaven look to it, – I am not afraid’ (*AL*, II, 679 – 84). The subsequent opening of the aunt’s will and Aurora’s proud refusal to accept her share (“thirty thousand”) can be explained by her insistence that, like Romney, she is “rather made for giving” (*ibid.* l. 1006), than taking – through embracing her own time as she sees fit.

*Aurora Leigh* is a seeking of a room of one’s own which the woman writer would inhabit by way of depicting her own time and sex, based on her own “wealth of experience and wisdom” (Markus 1995: 64, 255). Though barred by her own “wayside hedge” (*AL*, II, 851) for the sake of preserving her own beliefs, Aurora is naturally on contact, comparison and communication bent – a reflexive attitude she later perfects in order to sift through her own literary produce and arrive at the necessity to write an epic all-encompassing. This would be an epic of present and past, one and many, good and ill, basic survival and divine truth. She fears anonymity but she fears excessive pride more. Oftentimes, her uncouthness of mind leads her to mistaken judgment:

And so, *a month passed*. Let me see it down  
At once, – *I have been wrong, I have been wrong.*  
*We are wrong always when we think too much*  
*Of what we think or are; albeit our thoughts*  
*Be verily bitter as self-sacrifice,*  
*We're no less selfish.* If we sleep on rocks  
Or roses, sleeping past the hour of noon  
We're lazy. *This I write against myself.*  
(*AL*, IV: 438 – 45, emphasis added)

In nine books Barrett Browning struggles against Self as impermanence, as a process. Exploring personal identity, she explores narrative identity, as does Paul Ricoeur in *Oneself as Another*, where he arrives at the conclusion that identity can be justified “only in the temporal dimension of human existence” (Ricoeur 1994: 114, 125). In the embryonic fragment quoted above the abiding question is “Who am I?”. Self-interrogation takes Aurora back to her childhood, the loss of her parents, her Italian home, and the inconvenient acceptance of “the “already-there-ness of [her] character” (i.e. “sameness”), yet to some difference broiling in her (ibid. 118, 120 – 21), which causes anxiety. She experiences reflexive splits: confronted by her dead mother’s portrait, or overwhelmed by her father’s spectral presence upon discovering his books (“the world of books is still the world, I write / And both worlds have God’s providence, thank God / To keep and hearken”; *AL*, I, 791 – 93) in his study (*AL*, I, ll. 125 – 140; 815 – 845). Identicalness and permanence in time (or, *oneself-ness* and *like-before-ness*, if I could thus put it) seem unfeasible. Inevitably, this leads to doubting the reliability of memory as a narrative tool: Aurora senses she has been wrong, stumbling over the aporia of her non-self-coincidence. She constantly disrupts chronology, returning to previous episodes, inserting other characters’ experiences and stories, in favour of a totalistic immersion in a hermeneutical-phenomenological journey into “the dialectic of selfhood and sameness”, which could be another way that this daring verse novel’s “[dis]unity of the temporal form” could be explained by (ibid. 140 – 41).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Incomprehension stands for the phasic development of a writer. Total comprehension hides the danger of a life-threatening stasis. Commemorating Barrett Browning in *Flush*, Virginia Woolf emphasizes the indivisibility of Self and Other, entering at once the consciousnesses of dog and man reflexively: “Broken asunder, yet made in the same mould, could it be that each completed what was dormant in the other? [...] Between them lay the widest gulf. She spoke. He was dumb. She was woman; he was dog. [...] closely united, [...] immensely divided, they gazed at each other” (Woolf 1933: 31).

“But I who saw the human nature broad / [...] / And all the high necessities of Art, / Betrayed the thing I saw, and wronged my own life / For which I pleaded. Passioned to exalt / The artist’s instinct in me at the cost / Of putting down the woman’s, I forgot / No perfect artist is developed here / From any imperfect woman” (*AL*, IX, 640 – 49): Aurora’s inspiration cannot be torn apart from Romney, or from Marian’s divided personality. Marian might be seen as a martyred “Madonna”, but Marian herself feels halved internally (Thorne-Murphy 2005: 246, 253). Until genuine and wholesome acceptance of the other is reached, incomprehension threatens to dissolve narrative coherence. Yet the author eschews full fusion between Marian and Aurora – despite the sympathy, help and sagacity demonstrated by both women for each other. She prefers collection rather than homogenization, which leads her to “an aggregate” genre (“epic, Kunstlerroman, and sage discourse”), based on productivity (child-rearing and literary composition) in a hybridist way (Kahrman Huseby 2018: 2), and drawing on literariness (Aurora) and non-literariness (Marian) alike.

Woman and artist, in a letter to the novelist and family friend Isa Blagden (20 Oct 1856), Barrett Browning foresees Coventry Patmore’s reproach for “[her] poor ‘Aurora Leigh,’” who has had the unfeminine audacity to express an opinion on “abstract subjects” (BC 2016, 23: 103 – 05). In another letter, the following day, she considers the philosophy of clothing: “Robert’s taylor” [...] has made me a black jacket. [...] as no woman could. (One must admit that men *can* do some things.) [...] if you wish to look better than you are made, get a taylor to make you. Several of my friends do this .. being wise, & rich” (ibid. 111 – 12). The quoted fragment discloses the writer’s internal struggle to put the finishing touches to her own *I* (externally and internally), considering also her own gender and financial position.

### Conclusive Wanderings

The diversity of Aurora Leigh’s reflexive ways calls for a wider context of the conceptual tensions between blindness and insight, singularity and collectivity, the (in)articulacy of (artistic) self-comprehension, the reliability and unreality of memory – inclusive of an earlier (*A Vision of Poets*, *Hector in the Garden*, *Lady Geraldine’s Courtship* (all 1844), *The Runaway Slave at Pilgrim’s Point* (1848), etc.), as well as a later (*My Heart and I*, *A Musical Instrument*, and *Only a Curl*) Barrett (Browning). I also need to consider other aspects of Aurora’s reflexive stance: language in truth-seeking; transitions between rural and urban (and native and foreign);

faith. The appreciation of the element of self-writing in the emergence of an author requires exploring a vaster before (e.g. G. De Staël's *Corinne, or Italy* (1807), Coleridge's *Biographia Literaria* (1817), Shelley's *A Defence of Poetry* (1821), Wordsworth's *The Prelude* [1850]) and after (e.g. J. S. Mill's *Autobiography* (1873), Chr. Rossetti's *Time Flies: A Reading Diary* (1879) and *Monna Innominata* [1881]). Such a task seems daunting yet stimulating, especially in view of the diversely (counter)self-articulating – not just English – literary 19<sup>th</sup> century.

## REFERENCES

- Audi 1999:** Audi, Robert. Ed. *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, 2<sup>nd</sup> Edn. Cambridge University Press, 1999.
- BC 2016, 23:** *The Brownings' Correspondence*. Vol. 23 (July 1856 – January 1857, Letters 3810 – 3962). Eds. Philip Kelley, Scott Lewis, Edward Hagan, Joseph Phelan & Rhian Williams. Wedgestone Press, 2016.
- Bible 1990:** *The Holy Bible. The New King James Version*. New York: American Bible Society, 1990.
- Bruner 1993:** Bruner, Jerome. "The Autobiographical Process." // *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*. Ed. Robert Folkenflik. Stanford, California: Stanford University Press, 1993, 38 – 56.
- Bunnin and Yu 2004:** Bunnin, Nicholas, and Jiyuan Yu. *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy*. Blackwell Publishing, 2004.
- David 1999:** David, Deirdre. "'Art's Service': Social Wound, Sexual Politics, and *Aurora Leigh*". // Ed. Sandra Donaldson. *Critical Essays on Elizabeth Barrett Browning*. New York: G. K. Hall Co., 1999, 164 – 83.
- Donaldson, ed. 2010:** Donaldson, Sandra. *The Works of Elizabeth Barrett Browning*. 5 Vols. Ed. S. Donaldson. London: Pickering & Chatto, 2010.
- Gatti Taylor 2006:** Gatti Taylor, Olivia. *Written in Blood: The Art of Mothering Epic in the Poetry of Elizabeth Barrett Browning*. // *Victorian Poetry*, Vol. 44, No. 2, (Summer) 2006, 153 – 64.
- Hartman 1953:** Hartman, Nicolai. *New Ways of Ontology*. Trans. Reinhard C. Kuhn. Chicago: Henry Regnery Company, 1953.
- Hickock 1999:** Hickock, Kathleen. "'New Yet Orthodox' – the Female Characters in *Aurora Leigh*". // Ed. Sandra Donaldson. *Critical Essays on Elizabeth Barrett Browning*. New York: G. K. Hall Co., 1999, 129 – 40.



- Iannone 2001:** Iannone, Pablo A. *Dictionary of World Philosophy*, Routledge, 2001.
- Kahrman Huseby 2018:** Kahrman Huseby, Amy. “Half-Poets” and “Whole Democrats”: The Politics of Poetic Aggregation in *Aurora Leigh*. // *Victorian Poetry*, Vol. 56, No. 1 (Spring), 2018, 1 – 26.
- Lacey 1996:** Lacey, A. R. *A Dictionary of Philosophy*. Routledge, 1996.
- Levinas 1979:** Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority*. Trans. Alphonso Lingis. The Hague – Boston – London: Martinus Nijhoff Publishers, 1979.
- Markus 1995:** Markus, Julia. *Dared and Done. The Marriage of Elizabeth Barrett and Robert Browning*. New York: Alfred A. Knopf, 1995.
- North 2009:** North, Julian. *The Domestication of Genius. Biography and the Romantic Poet*. Oxford University Press, 2009.
- Peterson 1993:** Peterson Linda H. “Institutionalizing Women’s Autobiography: Nineteenth-Century Editors and the Shaping of an Autobiographical Tradition.” // *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*. Ed. Robert Folkenflik. Stanford, California: Stanford University Press, 1993, 80 – 103.
- Ricoeur 1994:** Ricoeur Paul. *Oneself as Another*. Trans. K. Blamey. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994.
- Rosenzweig 2005:** Rosenzweig, Franz. *The Star of Redemption*. Trans. Barbara E. Galli. The University of Wisconsin Press, 2005.
- Smyth 2016:** “Introduction. The Range, Limits, and Potentials of the Form.” // *A History of English Autobiography*. Ed. Adam Smyth. Cambridge University Press, 2016, 1 – 10.
- Stone 2010:** Stone. Marjorie. “Critical Introduction.” // Elizabeth Barrett Browning. *The Works of Elizabeth Barrett Browning*. Vol. 3. Ed. Sandra Donaldson et al. London: Pickering & Chatto, 2010, vii – xxiv.
- Thorne-Murphy 2005:** Thorne-Murphy, Leslee. Prostitute Rescue, Rape, and Poetic Inspiration in Elizabeth Barrett Browning’s *Aurora Leigh*. / *Women’s Writing*, Vol. 12, No. 2, 2005, 241 – 57.
- Wörn 2002:** Wörn, Alexandra. Aurora, the Morning-Star: Shedding a New Light on 19<sup>th</sup>-Century Christology. Elizabeth Barrett Browning’s Poetic Novel *Aurora Leigh* as a Model for a Poetic Christology. // *European Journal of Theology*, Vol. 11, Issue 2, 2002, 135 – 41.
- Woolf 1933:** Woolf, Virginia. *Flush. A Biography*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1933.

## FROM SLAVERY TO PRISON: HOME AND BONDAGE IN JESMYN WARD'S *SING, UNBURIED, SING*

*Bozhidara Boneva-Kamenova*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

The African American writer Jesmyn Ward has been very successful in recent years, both in terms of critical reception and audience interest. Her most recent novel, *Sing, Unburied, Sing* (2017), manages to reconcile past and present while focusing on a family that is closely associated with Parchman prison. The following examination focuses on the search for home in a state of confinement through the experiences of two characters, River and Richie, more specifically on the beginning of their captivity, participation in the trustee system and life outside the penitentiary. The aim of the examination is to see to what extent prison can adopt the function of an ‘undesired’ home.

**Key words:** belonging, slavery, prison system, Jesmyn Ward, generational trauma

Jesmyn Ward has established herself as one of the most distinctive voices of the South and more specifically of the Gulf area – similar to William Faulkner, she has populated a fictional town, Bois Sauvage in rural Mississippi, with a set of characters that struggle through tragedy and love. She has been awarded the National Book Award for Fiction twice – first in 2011 for her second novel, *Salvage the Bones* (a novel that presents one of the most comprehensive and profound explorations of the events surrounding the tragedy of hurricane Katrina), and then in 2017 for *Sing, Unburied, Sing*. She has apparently managed to tap into problems modern readers and critics have found significant and relevant to the complex nature of the present for the African American community, while still following in the footsteps of the long tradition of writing produced by African American women writers. Similar to the other members of the younger generation, she would in most cases try to subvert this tradition in her study of modern anxieties.

Her latest novel, *Sing, Unburied, Sing*, was widely popular among readers and critics – the *New York Times* and Barack Obama included it in

their list of best books in 2017; sales also reflected its resonance. It relates the story of a family comprising several generations that is haunted by memories and ghosts. The main plotline concerns Leonie's journey to Parchman prison to meet her husband, Michael, who is to be released after serving out his sentence. In the process, we learn that their marriage is interracial (it has caused a lot of tension) and that they have two children, Jojo and Kayla, who are, for the most part, emotionally and psychologically detached from them and share a deeper bond with their grandparents, Pop and Mom. The narrative is composed of threads that lead back to the period of slavery; many of the things the characters go through can be considered direct, unalterable effects of the long-lasting institution. The most prominent symbol of the prison that pervades most of the book (half of the main characters have an experience of it, some are threatened with it and the rest experience its impact indirectly) is in many ways linked to slavery: from the way the actual building and surrounding area look (in this case similar to a plantation), through the work the prisoners are required to fulfill and the relationships between the races, to the frequent lynchings. The main aim of this paper is to take a closer look at the portrayal of this specific penitentiary – how it is organized, who usually ends up there and what roles people are required to play within its walls – to evaluate its potential as an undesired home. The specific focus of the examination shall be placed on Richie's and River's (also known as Pop) experience and connections to Parchman Farm.

Jesmyn Ward was inspired to write about this particular prison by actual history: in one of her interviews, she reveals that she has done extensive research of Parchman Farm, and the specific methods of operating these kinds of establishments during the time of Jim Crow. What impressed her the most was the fact that children as young as 13 or 14 would be sent to that place for minor and insignificant "crimes" like loitering or vagrancy. In turn, their bodies would not only be used for hard labor on prison ground but also be "rented out to regional, like, industrial barons" (Ward 2017a: n.p.). Consequently, she incorporates a plotline dealing with child labor in the novel. River is taken into prison because his brother, Stag, injured a white man during a bar brawl and then returned home. The official charge is "harboring a fugitive". River describes it as follows: "*When all them White men came to get Stag, they tied both of us and took us up the road. You boys is going to learn what it means to work, they said. To do right by the law of God and man, they said. You boys is*

going to Parchman<sup>1</sup>” (Ward 2017b: 19). It becomes evident that River has not committed any crime, but is still captured and imprisoned to a large extent due to the color of his skin. By tying young black adolescents, the white men physically and psychologically impose bondage on them. It is telling that rather than imprison them as a way to reform and redeem them, they take them to Parchman with the very specific purpose of making them work for free. Parallels with slavery persist on a variety of levels: the lack of a trial or jury, the way they are bound and the fact that their physical abilities and race have a decisive role in the unravelling of their fate.

The justice system was not treating African Americans in an unbiased way in that historical period, because it was presupposed that black men and women were biologically and by temperament more predisposed to crime and promiscuity. In other words, one can expect them to commit atrocities, to be sexually promiscuous and to be in a constant state of moral degradation. There were many cases where nobody judged them formally or informally if a certain crime happened within the limits of the community – if a black man killed another black man, he most probably would not have been persecuted. Only when white people were involved did the matter become more serious, and the law was used as a tool of captivity. As David Oshinsky suggests, “The Negro [...] lived largely outside the law. He played no role in making it, enforcing it, or judging those who broke it. The law did not protect him from white oppressors or from black criminals” (Oshinsky 1996: 131). By extension, prison as a limiting conceptual place for African American was not that strongly linked to law or justice. As it happens in River’s case, you can find yourself there without having actually committed a crime. His was not an isolated case: many spent large portions of their life at Parchman Farm due to fabricated allegations, and according to statistics, most of them were African American.

Another young character that finds himself in prison is Richie, a twelve-year-old boy River attempts to protect and guide during their time of imprisonment. “*He was in for three years for stealing food: salted meat. Lot of folks was in there for stealing food because everybody was poor and starving, and even though White people couldn’t get your work for free, they did everything they could to avoid hiring you and paying you for it*” (Ward 2017b: 21). Richie enters the institution for a different reason: hunger and lack of opportunities for his community. He has actually committed a crime, out of necessity and a desire to survive. The first mention of his

---

<sup>1</sup> River’s memories of Parchman Farm appear in italics in the novel.

transgression, excerpted above, is narrated by River. River's explanation of what happened in Parchman, and specifically how all of the main characters ended up there, is restrained in terms of emotion and its main purpose seems to be one of objectivity and not sentiment. Richie, on the other hand, when his point of view is presented, is more explicit and fueled by strong feelings. About his crime, he narrates: "I stole." He shrugged. "*I was good at it. I been stealing since I was eight. I got nine little brothers and sisters always crying for food. And crying sick. Say they backs hurt; say they mouths sore. Got red rashes all over they hands and they feet. So thick on they face you can't hardly see they skin*" (Ward 2017b: 24). The detailed account of what it means to starve produces a more pronounced effect on the reader – it describes the way the body decays little by little when there is nothing to nourish it. Thus, again we are reminded of the grueling time of slavery when the African American body suffered physically and psychologically. Further, it turns Richie into a character that readers could sympathize with and understand in a better way. While River's perspective is detached, Richie's is more personal and biased.

Last but not least, the nature of Richie's felony suggests that socio-economic conditions lead to a rise in crimes rates, the proliferation of juvenile delinquents and the prison industrial complex – a process that has come to be expected nowadays. Angela Davis suggests that "rather than seriously address the problems with which so many communities are afflicted – poverty, homelessness, lack of healthcare, lack of education – our system throws people who suffer from these problems into prison" (Davis 2005: 113). Davis, a long-time supporter of the abolition of prisons in general, points out that social-economic problems do not find a solution through the utilization of the prison system. Instead, such establishments entrap certain individuals who after their stay there are more likely to continue with the same actions because the original issue still affects the community. If Richie was to be released, then he would still face nine hungry, ill children. In both cases of imprisonment discussed here, the institution does not attempt to redeem the individual by offering an isolated space (a version of a home) where they can ponder over their past doings. On the contrary, it cages innocent and in some cases immature young men to utilize their bodies as tools for free.

Life within the "walls" of Parchman Farm turns out to be particularly gruesome and exhausting. The trustee system that was in effect in the early days of Parchman Farm makes sentences even harder to serve out, so much so that modern scholars see it as more dehumanizing than previous institutions such as convict leasing (Gaither 127). The

trustee system was a new arrangement, according to which prisoners who in most cases had life sentences took the role of correctional guards and had to monitor the activity of the rest of the inmates. These trustees were predominantly white, with few exceptions. In *Sing, Unburied, Sing* this system is reflected most clearly through the characters that successively take control of the dogs that pursue runaways – Kinnie Wagner, Hogjaw and Riv himself.

Kinnie was the inmate caretaker for the dogs. He was a legend, even then. I knew about Kinnie. All of us did. They sang songs about him in the hill country of Tennessee, down through the Delta, all the way to the coast. He bootlegged and brawled and stole and killed.

(Ward 2017b: 75)

Kinnie's persona reaches mythical proportions – all inmates have stories to share about him that spread over the vast southern area. He resembles frontier men who live outside the law of civilized society. The fact that Ward mentions songs specifically likens him more to a roguish character from folk tales than to a fully-fledged person. "*Poor White people all through the South loved him for it, loved him for spitting in the eye of the law. For blinding it. For being lawless in the lawless South, worse than the frontier, for standing like David in an Old Testament place*" (Ward 2017b: 75-76). It seems as though his crimes are perceived as one great triumph of the ordinary white man. This suggests that the law is no friendlier to poor white people than it is to African Americans. While Ward examines white on black violence, she still leaves space for ambiguity and does not completely denigrate one race or another. She rather attempts to assess the complexity that arises out of different and sometimes shared struggles.

The person who is later tasked with the same job, Hogjaw, shares some similarities with Wagner – both are ruthless when it comes to shooting escapees or sending the dogs after fresh meat. However, Hogjaw seems to present a darker side of humanity. "He was a killer. Everybody knew. He had escaped Parchman once, but then he committed another violent crime, shooting or stabbing someone, and he was sent back. That's what a White man had to do to return to Parchman, even if he was free because he had escaped; a White man had to murder" (Ward 2017b: 139). Emphasis is placed on the fact that only the worst of crimes would lead to a white man entering the confines of the prison. A person with such disposition would not think twice before killing again, but this time he would be endowed with the permission of the law system.

Hogjaw's characterization unveils one more flaw of the prison system – the well-established practice of sexual abuse. He takes a liking to Richie and eventually finds an opportunity to get him alone. In Richie's words, "Hogjaw put his hand on my back, gently. He grabbed my shoulders all the time, hands hard as trotters; he usually squeezed so tight I felt my back curving to bend, to kneel" (Ward 2017b: 140). While the textual representation of this major issue seems incomplete, it does reveal more through its silences rather than through overt descriptions. Simple cues that suggest physical domination reveal Hogjaw's intentions that can quickly transform into actions considering the position he is in. Trustees were freer to pursue inhumane practices as African Americans were not considered worthy of protection once they entered the establishment. In a broader context, Joy James suggests another aspect to the explication of sexual abuse:

Speaking out about incest or sexual abuse threatens to expose the less-than-ideal family or state; ironically, telling the truth about family violence is viewed as destabilizing the family just as vocalizing state violence and human-rights abuses is portrayed as destabilizing the state.

(James 1996: 151)

In other words, on a personal and public level stories about sexual abuse, in our case within the boundaries of a prison, appear to be inconvenient for the state. As a result, experiences similar to Richie's or other such cases of human-rights abuse that lead to a worse turn of events were mostly absent from official records or histories, especially when it came to men, but were still well-known in the community. Writing about such silenced issues has long been a feature of African American women's literature. What Ward subverts here is the gender of the people who are subjected to violence – she presents the event from a male point of view to show that suffering operates on different levels and it is not limited to the female members of society<sup>2</sup>. Richie is ultimately saved by River, who decides to send him far away from Hogjaw. This is just one of his attempts to protect Richie from the atrocities of confinement, including the trustee system. River, though only three years older than him, assumes the role of a father figure. At every step he endeavors to make Richie's life easier or at least bearable. It can be argued then that with the lack of other alternatives, people become the symbol of home in the penitentiary system.

---

<sup>2</sup> Jesmyn Ward is not unique in presenting a male point of view; a more popular example would be Toni Morrison's *Song of Solomon* (1977). However, sexual violence aimed at men is not really typical for African American female writing.

By guarding the young boy, River provides him with the only available home in a state of bondage. It is similar to the way slaves survived throughout the decades and centuries – by relying on each other to form a disjointed and restricted community<sup>3</sup>. Home, then, may be the people that care for you and are ready to put their life on the line in a hostile environment.

River may be the most controversial, but also the most interesting choice for a dog keeper. Following Kinnie's escape, he is tasked with taking care of the creatures due to his inborn predilection for them. Animals, including dogs, are instinctively drawn to him. "The dogs loved Riv. They turned floppy and silly when he came around" (Ward 2017b: 138). This capacity of his is hinted at numerous times throughout the story, especially in the scenes where he teaches Jojo how to care for them and later convert them into food. Animal imagery and the identification of humans with animals, in general, are very pronounced in this novel and Ward's other works – goats, pigs, horses and dogs serve to emphasize certain ideas and to provide characters with different experiences of hardship, blood or violence. In the opening section, Jojo witnesses River killing a goat; the shoeing and training of horses works as a metaphor in several scenes; and dogs are a primary symbol of the prison system as beings that occupy a liminal state between savagery and domesticity. Regardless of River's natural ability to guide the dogs, his acquiring of the position is seen by many as undeserved and abnormal.

*It's different, they said, for the Black man to be a trusty, with a gun. Said: That's unnatural, too, but that's Parchman. But it was something about a colored man running the dogs; that was wrong. There had always been bad blood between dogs and Black people: they were bred adversaries: slaves running from the slobbering hounds, and then the convict man dodging them.*

(Ward 2017b: 137-8)

The first thing that irritates and scares some of the inmates and the guards is that a black man would be permitted to hold and use a weapon as well as receive a certain level of authority in the hierarchy ladder of the prison. The essence of penitentiaries like Parchman, though, seems to lessen the importance of such negative opinions. Since the prison itself is ruled by

---

<sup>3</sup> This is not the only historical instance of people mutually supporting each other to survive a certain hardship. A famous literary example would be John Steinbeck's take on the experience of the Great Depression in *The Grapes of Wrath* (1939). What makes the African American community different is the length of the time they needed to endure their imposed burden.



lawlessness and wanton practices, giving power to a person of color would not be the biggest offence. What the others find more problematic is the fact that there is rapport between black men and dogs – two types of creatures that should be in a constant chase. After all, the main purpose of these staples of the prison is to catch escaped convicts, presumed in almost all cases to be African American. Last but not least, there are certain expectations when it comes to what kind and method of labor black people are supposed to be involved in. Matthew Mancini suggests that there is a conviction inherited from the time of slavery that they should work in gangs, under surveillance and discipline (Mancini 1996: 25). In a superior position, River is spared constant supervision and the experience of the lash. He, then, is an anomaly in all senses of the word – a boy who has managed not only to survive, but in a way prosper in this constrictive environment. That may be the reason why readers frequently forget that he is not much older than Richie and experiences a similar difficult coming of age.

Parchman, no doubt, affects and shapes River's early life. It transforms into an undesired home that he cannot escape from. The numerous stories he relates to Jojo prove his deep connection with this place. About his time as a dog trustee, we read the following: "When he was in Parchman, Pop said, once he started working with the hounds the prison used to track escapees, all he could smell, when he was eating or waking or falling asleep, was dog shit. All he could hear was the dogs, yipping and howling and baying, raring to tear" (Ward 2017b: 119). River's existence is overtaken by the dogs; they overpower his perception of the world around him. It is apparent that he did not enjoy his allotted position physically and psychologically. In the present, the way he attempts to escape this traumatic past (he is unable to care for a dog) is through storytelling – he relives the events a number of times in the process of narrating and uses them to connect with another person, who is made partial to his experience. The author herself is very much preoccupied by the past. She confesses, "One of the most important [questions] is about how history bears in the present. How does the past bear fruit? And why are we often so blind to it?" (Ward and Taylor 2016: 267). She focuses her works on the unravelling of the complex juxtaposition present-past. River is *salvaging*<sup>4</sup> his memories – rearranging and repurposing them – on the one hand to prepare the next generation for

---

<sup>4</sup> Alvin Henry has found a correlation between Jesmyn Ward's use of the word 'salvage' and Toni Morrison's idea of 'rememory'. See: Henry, Alvin. Jesmyn Ward's Post-Katrina. *Black Feminism: Memory and Myth through Salvaging*. // *English Language Notes*, 2019, № 57: 2, 71 – 85.

the uncertain and dangerous future ahead, and on the other – to come to terms with his own unresolved issues; in this sense the one who listens transforms into a safe haven. The effect of this interaction on the younger participant can be seen when Jojo participates in the life-threatening run-in with the police; his will is strengthened by his grandfather's invisible presence manifested through stories and lessons. Besides, as Megan Swartzfager notes: "The intergenerational transmission of stories and of conjure serve the purpose of connecting Jojo with Mam and Pop as well as with more distant ancestors, such as a relative of Pop who was brought to America on a slave ship" (Swartzfager 2020: 318). In other words, this passing on of stories has a secondary aim: to stretch itself back into the past and establish threads for posterity. The younger generation would not feel burdened by the inherited past, but empowered by it.

River's final release from the mental captivity Parchman has imposed on him happens when he decides to finish his story and tell Jojo how he had to kill Richie, so he would not be maimed, lynched and dismantled piece by piece. "Yes, Richie. I'm a take you home, I said. And then I took the shank I kept in my boot and I punched it one time into his neck. In the big vein on his right side. Held him till the blood stopped spurting. Him looking at me, mouth open. A child." (Ward 2017b: 255). Richie attempts to escape Parchman, but his plan fails monumentally and he is about to be captured and punished in the most severe way. In his search of a path leading him home, he finds a way to eternity. Death is suggested as one of the manifestations of home several times in the novel; it is the only possible freedom for many slaves and prisoners alike. It seems as though death does not provide Richie with the home he was looking for. He appears in the novel not only as a memory, but also later as a ghost. He haunts Jojo and River's house, searching for a final resting place. "While confined in Parchman after death, Richie can both see and hear "home," or what one might call his final resting place beyond the veil" (Davis-McElligatt 2021: 118). However, being able to tell that it exists does not provide him with the ability to enter it. Rest is found only when he hears River ending his Parchman story and experience.

The current paper was an attempt to examine the conceptual space of Parchman prison in Jesmyn Ward's *Sing, Unburied, Sing* and to find its complicated association with the ideas of home and slavery. Some of the main points of interest were the young men's path to the prison, the trustee system prevalent during the time of Jim Crow and interpersonal relationships. Parchman left a mark on all the people who entered it and on their families – River cannot let go of his past, while Richie as a ghost

haunts places and individuals. Home remains very close by, but characters are unable to reach it. As a result, they rely on the next best thing – each other; their communion creates a temporary space of belonging even inside the confines of the penitentiary.

## REFERENCES

- Davis 2005:** Davis, A. *Abolition Democracy: Beyond Empire, Prisons, and Torture, Interviews with Angela Davis*. New York: Seven Stories Press, 2005.
- Davis-McElligatt 2021:** Davis-McElligatt, J. “And Now She Sings It”: Conjure as Abolitionist Alternative in Jesmyn Ward’s *Sing, Unburied, Sing*. // *Mississippi Quarterly*, 2021, № 74:1, 103 – 123.
- Gaither 2009:** Gaither, L. Prisoners’ Rights and Reform Movements. // *Encyclopedia of African American History, 1896 to the Present: From the Age of Segregation to the Twenty-First Century*. Ed. Paul Finkelman. Oxford: Oxford UP, 2009, 126 – 129.
- James 1996:** James, J. *Resisting State Violence: Radicalism, Gender, and Race in U.S. Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Mancini 1996:** Mancini, M. *One Dies, Get Another: Convict Leasing in the American South, 1866-1928*. South Carolina: The University of South Carolina Press, 1996.
- Oshinsky 1996:** Oshinsky, D. *Worse Than Slavery: Parchman Farm and the Ordeal of Jim Crow Justice*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- Swartzfager 2020:** Swartzfager, M. “Ain’t no more stories for you here”: Vengeful Hauntings and Traumatized Community in Jesmyn Ward’s *Sing, Unburied, Sing*. // *Mississippi Quarterly*, 2020, № 73: 3, 313 – 334.
- Ward 2017a:** Ward, J. For Jesmyn Ward, Writing Means Telling the ‘Truth About The Place That I Live In.’ // Interview by Sam Briger. *NPR*, 28 Nov. 2017, <https://www.npr.org/2017/11/28/566933935/for-jesmyn-ward-writing-means-telling-the-truth-about-the-place-that-i-live-in>. Accessed 1 Nov. 2022.
- Ward 2017b:** Ward, J. *Sing, Unburied, Sing*. New York: Scribner, 2017.
- Ward, Taylor 2016:** Ward, J., and D. K. Taylor. Literary Voice of the Dirty South: An Interview with Jesmyn Ward. // *CLA Journal*, 2016, № 60:2, 266 – 68.

**EL CID A TRAVÉS DE LA MIRADA  
DE ARTURO PÉREZ-REVERTE**

*Peter Mollov*  
*Universidad de Sofia San Clemente de Ohrid*

**EL CID THROUGH THE EYES  
OF ARTURO PÉREZ-REVERTE**

*Peter Mollov*  
*St. Kliment Ohridski University of Sofia*

The paper analyses the construction of the image of the historical figure Rodrigo Díaz de Vivar in Arturo Pérez-Reverte's novel *Sidi*. The qualities and weaknesses of the character are examined, attention is paid to the mixture between adherence to historical information and legendary elements, and to the level of realism in the depiction of the features of the era in which the action takes place.

**Key words:** Arturo Pérez-Reverte, *Sidi*, analysis

La figura de Rodrigo Díaz de Vivar ha inspirado un sinfín de interpretaciones literarias a lo largo de los siglos y, aun así, parece que este mito literario está lejos de agotarse, ya que en las últimas décadas no han dejado de aparecer nuevas obras que recrean episodios históricos o inventados e incluso fantásticos de su vida. La última, hasta la fecha, es la novela *Sidi* (2019) de Arturo Pérez-Reverte que integra elementos legendarios, pero, al mismo tiempo, hace gala de un intenso realismo, hasta naturalismo, en la pintura de la vida de los guerreros de aquellos tiempos remotos, de sus costumbres, su mentalidad, su psicología, revelando las claves del carisma como líder militar y el ascendiente que tuvo el Campeador sobre su mesnada. Como señala el propio autor en una entrevista, él tomó de la leyenda y de la historia lo que le interesaba para ofrecer su interpretación de la imagen del héroe castellano (2019 b), centrándose en un período relativamente breve de su trayectoria: desde el destierro hasta la batalla de Almenar.

El primer aspecto de la personalidad del héroe en la novela que vamos a examinar es la prudencia y, ligado a ella, el sentido práctico. Al principio de la obra el novelista nos presenta a la mesnada del Campeador persiguiendo a una banda de moros, que acosan a los cristianos en la zona fronteriza entre Castilla y los reinos árabes, cumpliendo un encargo por el que reciben la correspondiente paga. El Cid está presentado como un estratega cauteloso que, lejos de precipitarse a alcanzar a los malhechores, planea con cuidado la persecución, evita cansar en demasía a sus guerreros, y, por otra parte, toma en consideración las posibles ganancias. El argumento que esgrime para explicar a Minaya la demora parece cínico a los ojos del hombre moderno, pero debía de ser lógico y razonable para un guerrero medieval: “Cuanto más tardemos, más cargados de botín y más lentos irán [...]. Mujeres, esclavos y ganado.” (p. 20). Sus acciones son guiadas por el pragmatismo, la experiencia y el talento innato de líder que le ayudan a tomar las decisiones más acertadas y sensatas. A ello se debe también la elección, bien meditada y nada impulsiva, del amo a quien ofrecería su espada y las de sus caballeros, tras el rechazo del conde de Barcelona: el emir de Zaragoza. Es una etapa importante de su trayectoria militar que muchas obras literarias omiten, ya que no concuerda con la imagen idealizada del Cid como paladín de la España cristiana contra el enemigo musulmán. Sin embargo, las obras realistas, como lo es la novela de Pérez-Reverte, incluyen también este episodio. Parece que la decisión de ofrecer sus servicios al rey moro madura poco a poco en la mente del Campeador y, como en otros casos, se toma su tiempo antes de comunicarla a su gente, va preparando el terreno para que se hagan a la idea, vean sus pros y puedan aceptarla: paciencia y cálculo, saber elegir el momento oportuno son las cualidades cidianas que subraya el novelista en repetidas ocasiones. Las mismas aptitudes se manifiestan también en las negociaciones. A este respecto son bien ilustrativas las que lleva con el emir Mutamán y con el prestamista judío. En el primer caso el Cid se muestra respetuoso, pero al mismo tiempo firme en sus principios y consciente de su valía como líder militar. En el segundo manipula astutamente al judío presionándolo para obtener de él lo que pretende.

Por contrapartida, el Cid sabe, cuando las circunstancias lo requieren, mostrarse resuelto y hasta atrevido. En una conversación entre Minaya y Rodrigo el novelista ha aludido a la jura de Santa Gadea en que, supuestamente, el caballero castellano le exigió al rey Alfonso el famoso juramento que provocaría el resentimiento del monarca hacia él. Como es sabido, se trata de una leyenda que la historiografía no ha confirmado, pero que forma parte del imaginario colectivo español. El Cid se muestra

atrevido también para ganarse el respeto de su gente: *Me gusta picar al diablo*, dice en respuesta a una objeción supersticiosa de Minaya (p. 57) y, en otra ocasión, para subrayar que hay que actuar y no solo contar con la suerte y la benevolencia divina, dice: “Siempre se le puede echar una mano a Dios” (p. 77).

Cuando hablamos de la resolución del Campeador, merece destacar cómo cuenta el narrador el, sin duda, legendario episodio de la ofensa infligida por el padre de Jimena al de Rodrigo, el duelo entre éste y el conde que culmina con la muerte del ofensor, cuyo punto de partida es el cantar de gesta tardío *Las mocedades del Cid*, pura invención poética. Los sucesos están narrados de manera escueta, dinámica y expresiva, al lector no le cuesta nada imaginar la escena, casi le parece estar viéndola como en una película. Y, posteriormente, el primer encuentro con Jimena, después de consumada la tragedia: una escena en que el arrebato y el inconsolable dolor se dan la mano para crear uno de los momentos más conmovedores de la leyenda del Cid recreada por Pérez-Reverte. Es la primera y última vez que el héroe llora, subraya el narrador, acrecentando aún más el dramatismo de la escena. Daniel Buzón (2020), en su reseña de la novela, nos recuerda que en el cantar lo hace varias veces: por su honra, al ser desterrado y tras la reconciliación con el rey Alfonso. Cabe señalar que el Cid de la novela es mucho más comedido, más parco a la hora de mostrar sus sentimientos que el del poema épico.

Otro aspecto destacable de la personalidad del Cid revertiano es su sentido de la responsabilidad. Él es consciente en todo momento de que como adalid de su hueste tiene que dar ejemplo y defender a los suyos para ser respetado por ellos y para que lo sigan. El narrador subraya que en el campo de batalla lucha al lado de su gente, nunca los abandona y en el resto del tiempo cumple las tareas corrientes como todos. “Huir sólo sirve para morir cansado y sin honra” (p. 75), dice con la sencillez de quien tiene las ideas bien claras, un rasgo esencial de su manera de expresarse en la novela. Y sabe también que a él le corresponde asegurar el sustento de su gente y nunca pierde de vista este objetivo primordial. Sabe que es responsable de los que le siguen y confían en él: “[...] de sus aciertos o errores iba a depender el futuro inmediato de su gente. De toda ella” (p. 128). Y por todo esto lo aprecian y lo respetan.

Pero al héroe no sólo se le respeta, también se le teme. La raíz del temor que despierta está en *su cólera fría e inflexible*, en palabras del narrador (p. 48). El Campeador es hombre de principios firmes y, cuando alguien intenta ir contra ellos, sea quien sea, esta cólera contenida, pero no por ello menos amedrentadora, le hace al adversario ceder. Lo vemos en el

enfrentamiento con los que alguna vez ponen en duda su criterio o su decisión, con García Ordóñez, con el conde de Barcelona. Lo vemos en las medidas drásticas que proclama cuando él y su hueste se ponen al servicio del emir de Zaragoza para evitar cualquier conflicto con la población del reino: lo hace con una actitud que no admite objeciones ni dudas en cuanto a su intención de cumplir los castigos anunciados.

El narrador pone de manifiesto reiteradamente la autoridad, el prestigio y el ascendiente que tiene el héroe entre amigos y enemigos. Y ello se debe por igual a su capacidad de intimidar y a la de mostrarse justo y juzgar a la gente por sus cualidades y acciones, dando a cada uno el trato que se merece. Sabe mostrarse respetuoso y otorga su confianza a quienes le han dado motivos para ello, aun cuando otros intenten despertar sus sospechas. Un buen ejemplo es que desoye la advertencia de uno de sus hombres que duda de la lealtad de un joven aragonés de su hueste antes del enfrentamiento con los aragoneses, compatriotas suyos. El Cid le da la posibilidad de quedarse en la retaguardia, pero al ver que el joven se siente ofendido, no duda en confirmarle su confianza con el laconismo y la seguridad que caracterizan su manera de comunicarse.

Hacia el final de la novela, Pérez-Reverte ha puesto en boca de Mutamán un agudo análisis de la personalidad de Rodrigo que recapitula las observaciones que hemos hecho hasta el momento. A continuación reproducimos este pasaje:

Puedes ser temible con los enemigos, implacable con los indisciplinados, fraternal con los valientes y leales [...]. Tienes la energía y la crueldad objetivas de un gran señor. Eres duro y justo. Y lo que es más importante: puedes mirar el mundo como un cristiano o un musulmán, según lo necesites. (p. 354)

El rasgo siguiente sobre el que nos gustaría llamar la atención es la clemencia del héroe. Esta se manifiesta en el episodio de la niña, que forma parte de la leyenda épica, cuando, decretado el destierro, la mesnada del Campeador encuentra cerradas todas las puertas por su camino debido a la prohibición real de ayudar a los desterrados. El Cid, atendiendo la súplica de la niña, no recurre a la violencia y lo hace, como en tantas ocasiones, con una firme determinación y pocas palabras: “En marcha” (p. 40) ordena a su gente y todos obedecen en silencio.

Por supuesto, un aspecto insoslayable de la personalidad del Cid es su proverbial lealtad al rey Alfonso, faceta que está presente en la mayoría de las obras literarias dedicadas al héroe castellano. Puede que la verdad histórica no confirme plenamente tal característica, pero es cierto que en

toda su vida el Cid histórico intentó evitar conflictos con su antiguo soberano. En la novela la lealtad al monarca se manifiesta, en primer lugar, en la negativa rotunda del Campeador a luchar contra el rey de Castilla y León. Lo declara tajantemente en sendos diálogos con el conde de Barcelona y con el emir Mutamán. Es más, en su conversación con este último incluso se niega a criticar la decisión del rey de desterrarlo, afirmando: “No me toca a mí juzgar las decisiones de mi rey” (p. 141). Intervino para salvar a Alfonso apresado de la ira de su hermano Sancho. Además, no deja de entregar al rey la quinta parte del botín tras cada victoria, pese al descontento de algunos de sus hombres. Semejante actitud obcecada parece exagerada y, sin duda, corresponde a la imagen idealizada del héroe que encontramos en la tradición literaria. Sin embargo, Pérez-Reverte le da una explicación apelando a los principios éticos de Rodrigo, que guían su conducta más allá de otras consideraciones. Veámoslo en el siguiente diálogo entre él y el rey Mutamán: “Tú no debes nada a ese rey ingrato”, le dice el zaragozano. “Me lo debo a mí mismo”, es la respuesta del castellano (p. 263).

Nos parece conveniente hacer un breve excursus, dejando aparte por un momento al personaje del Cid, para centrarnos en la manera en que el novelista presenta a los monarcas en su obra. Lo motivamos con la importancia que tienen estos personajes en la trayectoria política y militar del héroe.

La imagen del rey Alfonso es similar a la que encontramos en la mayoría de las obras que recrean su personalidad, deudoras muchas de ellas probablemente de la opinión negativa expuesta en los trabajos de investigación de don Ramón Menéndez Pidal<sup>1</sup>, el estudioso del Cid más renombrado, aunque tal actitud la encontramos ya en el cantar de gesta medieval, recordemos sin más el conocido verso “¡Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señor!”. El narrador en la novela revertiana lo describe así: “El infante segundón, Alfonso, el joven indeciso y no siempre valeroso, el adolescente del que todos se burlaban en la corte [...]” (p. 61) y Mutamán le reprocha la injusticia cometida con Rodrigo: “[...] ese Alfonso incapaz de comprender que al alejarte se corta él mismo un brazo” (p. 262).

La imagen del hermano mayor, Sancho, es muy diferente. El narrador lo describe sin escatimar elogios: “[...] era valiente y leal, y cuando se quitaba un guante y extendía la diestra, era ésta una mano franca, sin doblez ni vuelta atrás. Por aquel hombre, infante, rey, señor

---

<sup>1</sup> Ver Menéndez Pidal (1968: 239-243).



natural, se podía muy bien matar y morir” (p. 89). Él, a diferencia de su hermano, sabía estimar a su buen vasallo.

El emir Mutamán está presentado como un hombre sabio, equilibrado y sensato. Él se da cuenta de que Rodrigo puede ser un valioso aliado y no desaprovecha la oportunidad de contar con él. A diferencia del conde de Barcelona, altanero y arrogante, él trata al caballero castellano con el respeto y el aprecio que se merece. Además, sus juicios y sus diálogos con el Cid ayudan a perfilar la imagen del protagonista y destacar sus cualidades como ya hemos comprobado.

Saliendo del ámbito militar y político, cabe resaltar otra faceta del héroe, vinculada a su vida privada, que es el afecto que siente hacia su familia. El narrador ha aludido en un par de ocasiones al dolor por la separación, a la tristeza, pero también a la necesidad física de estar con su mujer. Sin embargo, se subraya que Rodrigo no buscó nunca otra mujer para satisfacer esta necesidad, a pesar de que a sus guerreros no les faltaban rameras para aliviar los deseos carnales. No lo hizo porque sabía que ello no mitigaría el dolor por la ausencia de su esposa y para “mantener el decoro ante sus hombres” (p. 131). Ni que decir tiene que semejante fidelidad no era nada propia de los guerreros de aquellos tiempos, forzados a pasar meses lejos del hogar y del lecho conyugal, y la posibilidad de que Rodrigo fuera una excepción es bastante remota por no decir totalmente improbable. Quizá en aras del realismo de la narración, Pérez-Reverte ha incluido un episodio que humanizara al héroe: Raxida, la hermana viuda de Mutamán, se empeña en seducirlo y finalmente lo logra venciendo su actitud reservada. Es una escena que termina tan solo insinuando cuál sería el desenlace voluptuoso. Nos parece un acierto que el novelista plasmara también esta faceta humana del héroe: la debilidad ocasional de un hombre que lleva una vida marcada por el permanente peligro y la violencia y acaba cediendo a la tentación de gozar de un breve desahogo. La experta Raxida sabe cómo vencer su resistencia: sustituyendo inesperadamente a la sirvienta que le está masajeando la espalda, le susurra al oído: “No es esto lo que te espera en la guerra” (p. 214).

No deberíamos pasar por alto otra cualidad que tradicionalmente se atribuye al Campeador y que tampoco falta en la obra que nos ocupa: la devoción. La del Cid revertiano no es tan fuerte como en otras obras. Como ya hemos comentado anteriormente, el caballero cree en la iniciativa y la acción para conseguir lo que pretende, podríamos decir que su máxima es “a Dios rogando y con mazo dando”. En una conversación con Raxida, cuando ella le pregunta si es hombre piadoso, contesta con la sobriedad que le caracteriza: “Razonablemente” (p. 161). Es más, su postura en

materia religiosa revela una tolerancia a primera vista sorprendente: cuando muestra a un moro que conoce el ritual islámico y hasta le propone orar juntos, el mahometano queda estupefacto, pero Rodrigo le dice con total serenidad: “Rezamos al mismo Dios, que es uno solo” (p. 191). Pensándolo bien, este rasgo del Cid parece bastante realista. Siendo un hombre acostumbrado a tratar con moros y cristianos probablemente hubiera terminado dándose cuenta de que no eran tan diferentes y tenían en común más de lo que hubieran deseado.

Para concluir estas observaciones y reflexiones sobre la obra, cabe resaltar el realismo que domina en la novela de Pérez-Reverte, sin que ello haya impedido que diversos sucesos legendarios también encuentren su lugar en la narración. Este realismo se manifiesta en la creación de personajes creíbles, en la recreación del ambiente de la época, en los múltiples detalles de la vida de los guerreros, las estrategias militares, los hábitos, la mentalidad. Están presentes incluso pormenores que podrían parecer nimios, pero que añaden pinceladas al cuadro de la vida de un soldado en aquella época: la indumentaria, la costumbre de vaciar la vejiga antes de entrar en combate, los pensamientos antes de la batalla, la adrenalina, como diríamos hoy, el impulso, la determinación; luego, en el fragor de la batalla, la entrega total, no por otra cosa, sino para sobrevivir. Detalles, en fin, que seguramente el autor no aprendió sólo de sus lecturas, sino que los sacó del caudal de su propia experiencia como reportero de guerra.

El personaje del Cid es una simbiosis de realismo y leyenda que acaba configurando una imagen humana y convincente del héroe medieval. El mayor logro del novelista reside, a nuestro parecer, en el psicologismo con que está trazada su personalidad, revelando su capacidad de comprender la naturaleza humana, de influir en los demás, de imponerles su criterio, de guiarlos, de dirigirlos. Precisamente lo último es la clave de su éxito como jefe de una hueste reducida, pero aguerrida y eficaz. El propio autor, en una entrevista, dice que “Mi novela del Cid es un manual de cómo convertirse en líder” (2019a).

Es cierto que la imagen del Cid, tal como la ha trazado Pérez-Reverte, es predominantemente positiva, como ocurre en la mayoría de las obras literarias que han recreado su figura. No obstante, el autor no ha obviado las debilidades del héroe ni su papel en la vida política y militar de una época plagada de conflictos, injusticias y violencia.

## REFERENCIAS

- Buzón 2020:** Buzón, D. Sidi, de Arturo Pérez-Reverte. // *Letralia*, 23.09.2020 <<https://letralia.com/lecturas/2020/09/23/sidi-de-arturo-perez-reverte/>> (20.10.2022).
- Menéndez Pidal 1968:** Menéndez Pidal, R. *El Cid Campeador*. Madrid: Espasa Calpe, 1968.
- Pérez-Reverte 2019:** Pérez-Reverte, A. *Sidi*. Madrid: Alfaguara, 2019.
- Pérez-Reverte 2019a:** Pérez-Reverte, A. Mi novela del Cid es un manual de cómo convertirse en líder. // *La Vanguardia*, 19.09.2019 <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20190919/47471331221/perez-reverte-sidi-novela-entrevista.html>> (20.10.2022).
- Pérez-Reverte 2019b:** Pérez-Reverte, A. Sidi es una novela sobre el corazón humano. // *Camino del Cid*, 03.10.2019 <<https://www.caminodelcid.org/el-consorcio-informa/entrevistas/2313017-arturo-perez-reverte-sidi-es-una-novela-sobre-el-corazon-humano/>> (20.10.2022).



# *Докторанти*





**„МАКБЕТ“ КАТО РОМАН ОТ Ю НЕСБЪО В ЖАНРА  
НА СКАНДИНАВСКИЯ НОАР**

*Атанас Добрев*  
*Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“*

**“MACBETH” AS A NOVEL BY JO NESBØ  
IN THE *NORDIC NOIR* GENRE**

*Atanas Dobrev*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

This paper aims to present the Shakespearean “Tragedy of Macbeth”, recreated as a novel in the crime genre *Nordic Noir* by the Norwegian writer Jo Nesbø. The current novel is a part of the “Hogarth Shakespeare” book series – an international project in which established authors from all over the world are invited to depict in their authentic handwriting the plays of William Shakespeare for the modern reading public. The article will attempt to compare the Shakespearean drama and Nesbø’s novel – certain similarities and differences between the original and the new reading – and to point out reasons why the story of Macbeth fits so easily into the understanding of the *Scandinavian Crime* genre.

**Key words:** “Macbeth”, William Shakespeare, Jo Nesbø, Nordic Noir, Scandinavian Crime

Класическите произведения, независимо от коя страна или епоха, продължават да оказват значително влияние на съвременните литературни тенденции: от една страна – приобщават нови читатели към „лоното“ на високата литература, а от друга – биват неизчерпаем източник от идеи за вече наложили се или тепърва прохождащи автори на нашето съвремие. Красноречив пример за това е американската писателка Маделин Милър, която през 2012 г. печели престижната британска литературна награда „Ориндж“ за дебют в художествената ли-

тература с романа си „Песен за Ахил“<sup>1</sup> – разчупено тълкуване на Троянската война, предадено през призмата на Патрокъл и любовната му връзка с Ахил.

Именно подобно осъвременяване на добре познатото и доказано в рецептивната практика старо е нещото, което привлича и издателства, и публика. Такъв е случаят и с Уилям Шекспир. Престижното британско издателство „Hogarth Press“<sup>2</sup> решава през 2014 г. да създаде литературен проект – целта е да се поканят световноизвестни автори, които да преразкажат и представят класическа Шекспирова драма пред съвременната публика в романизиран вид по случай четиристотингодишнината от смъртта на Английския бард, която ще бъде отбелязана през 2016 г. Началото на книжната поредица е поставено през 2015 г. от Джанет Уинтърсън и нейната версия на „Зимна приказка“ – „Разликата във времето“ (*The Gap Of Time*)<sup>3</sup>, през 2016 г. излизат „Името ми е Шейлок“ (*Shylock Is My Name*) от Хауърд Джейкъбсън (интерпретация на „Венецианският търговец“), „Вкиснатото момиче“ (*Vinegar Girl*) от Ан Тайлър (вариант на „Укротяване на опърничавата“) и „Вещерското семе“ (*Hag-Seed*) от Маргарет Атууд (версия на „Бурята“). На следващата година излизат интерпретацията на „Крал Лир“ от Едуард Сейнт Обин – „Дънбар“ (*Dunbar*), и тази на „Отело“ – „Новото момче“ (*New Boy*) от Треиси Шевалие. Последна (единственият автор, който се отказва от проекта, е Джилиан Флин, чийто „Хамлет“ така и не бива издаден), през 2018 г., излиза „Макбет“<sup>4</sup> от Ю Несбьо.

Може би неслучаен е фактът, че последното произведение е модерен вариант на *най-кървавата Шекспирова трагедия* (Патрик 2018), а негов автор – един от майсторите на криминалния роман и единствен неанглоезичен писател – норвежецът Ю Несбьо. Благодарение на изкусното си перо и спиращите дъха разследвания на инспектор Хари

---

<sup>1</sup> Издадена на български език през 2019 г. от издателство „Егмонт Анишър“ в превод на *Красимира Абаджиева*.

<sup>2</sup> Основано в Лондон през 1917 г. от *Ленърд и Вирджиния Улф*. Допълнителна информация относно проекта може да се открие в статията „Adapting the Bard: On the Hogarth Shakespeare Project’s Diversity Problem” от *Lauren Marie Scovel* (*Лорън Мари Сковъл*), публикувана на 5.10.2017 г. в онлайн списанието *The Millions*: <https://themillions.com/2017/10/adapting-the-bard-on-the-hogarth-shakespeare-projects-diversity-problem.html>.

<sup>3</sup> Тъй като единствената книга от поредицата, преведена на български език, е „Макбет“ от *Ю Несбьо*, предлагам свой превод на английските заглавия – *А. Д.*

<sup>4</sup> Издадена на български език през 2018 г. от издателство „Емас“ в превод на *Ева Кънева*.



Хуле, обичния от читателската публика герой на Несбьо, норвежкият автор се прочува в световен мащаб като един от най-добрите разказвачи в типичния за Скандинавието жанр *Северен ноар* и бива титулуван като „крал“ на *норвежкия роман ноар* (Патрик 2018).

Ето защо, запитан дали желае да се включи в проекта, посветен на Уилям Шекспир, Ю Несбьо първоначално реагира доста скептично. Самият той споделя в интервю пред NRK<sup>5</sup>, че „работи единствено с идеи, които са си лично негови“ (Бьорнскау, Биерман 2018)<sup>6</sup>. Това е от голяма важност за автора, който от години е изградил свой повествователен маниер и разчита на собствените си мисли и вдъхновения. Ала Уилям Шекспир е „примамливо изкушение“ и предложената от страна на издателството драма, по която да работи Ю Несбьо, отлично би се вписала в творческата биография на норвежеца. Това, което най-много го впечатлява в трагедията, е, че разказва история, в която „...нищо не се получава, както е замислено. Сякаш нещо просто не си идва на мястото. Ала именно в това се крие цялото очарование – независимо дали става дума за очарование от красотата в киното, литературата, или музиката – това малко *особено* нещо трябва да е налице. То може да *дразни* окото или да *шуми* в ухото и едновременно с това да бъде *така* великолепно, завладяващо и ужасяващо“ (Бьорнскау, Биерман 2018) – нещо обичайно и за добрите криминални романи, при които дори в края на повествованието читателят все още не е напълно сигурен кой би могъл да бъде убиецът и какви биха могли да бъдат неговите подбуди. Така че след известно колебаене и въпреки че сюжетът на пиесата е добре познат, Ю Несбьо все пак решава да се захване с проекта, изпълнението на който ще му отнеме четири години – книгата излиза през пролетта на 2018 г. едновременно под логото на реномираното норвежко издателство „Aschehoug“<sup>7</sup> и британското „Hogarth/Vintage“.

Пиесата „Макбет“, написана през 1606 г., се разглежда като една от четирите трагедии шедьоври на Уилям Шекспир, поставяна редом до „Хамлет“, „Отело“ и „Крал Лир“ (Минков 1998: 25), които онагледяват безконечната битка между доброто и злото и въпроса кое от

<sup>5</sup> Националните радио и телевизия на Норвегия.

<sup>6</sup> Всички цитати, които не са от източници на български език, са в мой превод – А. Д.

<sup>7</sup> Едно от най-големите независими издателства в Норвегия, основано през 1872 г. в Осло. Бившият изпълнителен директор на издателството, *William Nygaard* (*Вилям Нюгор*), е прострелян тежко през 1993 г. и едва не изгубва живота си, защото решава да издаде романа „Сатанински строфи“ на британския писател *Салман Рушди*, за когото има издадена фетва за убийство.

двете ще бъде водещо и определящо в краткия човешки живот. Тези трагедии до известна степен притежават обща форма или конструкция, като в основата си разказват за изключителни страдания и беди, които сполитат някоя забележителна личност и довеждат до нейната смърт (Брадли 2016: 12; 17). Английския бард си позволява известна творческа свобода, като представя историческата личност Макбет в ролята на властолюбив кралевич и безмилостен тиранин, обзет от неистово чувство за страх и усещане за предателство, което, загнездило се дълбоко в сърцето, започва да разяжда душата му из основи.

Истинският Макбет е живял някъде около средата на XI век и преди да се възкачи на шотландския трон, е бил военачалник в армията на крал Дънкан, своя предшественик. Според английския кралски летописец Рафаел Холинshed (Смит 2019), чиито сведения са послужили за вдъхновение на много от произведенията на Уилям Шекспир (историческите драми, посветени на английската корона, „Макбет“, „Крал Лир“ и „Цимбелин“), крал Дънкан е един от слабите владетели на Шотландия. Недоволен от неговото управление, Макбет (Смит, Лунга 2022) се съюзява с норвежкия ярл Торфин Сигурдсон, граф на Оркни, побеждава Дънкан в битка и завзема властта. За разлика от литературния образ крал Макбет ръководи държавата успешно по време на своето владичество и едва в неговия край на царуването си започва да проявява чертите, приписани му от Ейвънския бард сравнително рано в трагедията.

Шекспировият герой е мъж на честта – доблестен, храбър и верен на короната предводител – поддал се обаче на прорицанията на три стари и грозни вещици, предвещаващи му бляскаво кралско бъдеще. След като не бива избран да управлява страната, у Макбет се заражда замисъл за престъпление, тъй като е готов да пожертва всичко и всички само и само да бъде изпълнено пророчеството на злите чародейки, символизиращи в действителност трите норни – *орисниците на човешките съдби* (Минков 1998: 21), а с идеята за убийството на действащия крал започва и разложението на Макбетовата душа (Минков 1998: 19). Ето как от един добродетелен и почтен човек Макбет се превръща в себичен и корав мъж, който не се бои от нищо, тъй като вече е „вечерял заедно с ужаса“ (Ауербах 2017: 324), воден от болната амбиция за власт, постоянно подклаждана и от дамата на сърцето му (безскрупулната сплетница лейди Макбет), който не се спира пред нищо, за да постигне целта си – да седне на трона на Шотландия, макар че по целия път след него остават единствено кръв и кости.

Кое обаче е онова нещо, което прави Шекспировата пиеса така подходяща да бъде тълкувана през призмата на *скандинавския ноар*? Основни теми в елизабетинската драма, като избора между добро и зло, борбата с вътрешните демони у човека и въпросите за насилието, алчността и амбицията, са не само ключови за *нордик ноар*, но и добре познати на Ю Несбьо, който често прибегва до тях в поредицата разследвания на инспектор Хари Хуле. Макбет притежава някои от чертите на инспектора – в началото и двамата действат с добри намерения, но впоследствие претърпяват пълно морално и житейско падение. Ю Несбьо е автор, който притежава способността да изпитва възприятията не само на героите, но и на читателите си за границите на онова, което се разбира като „добро“ и „приемливо“ (Ендлър 2018). Хари Хуле е полицай, който не зачита закона, преследва собствените си интереси и притежава склонността да наранява хората около себе си, дори да няма подобни намерения. Той сякаш прилича повече на сложен герой с купища проблеми от различно естество (тежък алкохолизъм, морална деградация и пр.), на когото обаче читателят би показал определена доза съчувствие поради безконечния низ от злощастия, връхлитащи живота му, а не на лошия герой, за спасението на чиято душата вече не може да става и дума. Може би Макбет също заслужава съчувствие – той е добрият човек, свърнал по грешния път. Мъжът, който първоначално се колебае да отнеме невинния човешки живот, а след това се превръща в задвижващата сила зад безкрайните злини. Тъй като поетият от него път ще бъде извървян докрай – той ще доведе до онези кътчета на човешкото сърце и душа, където се крият най-черните и долни копнежи.

Жанрът на *скандинавския ноар* се характеризира със своята семпла проза, разказана без ненужни метафори, тежки и драматични сюжети с изявена обществена критика и меланхолични герои, представени в дъждовна и мрачна обстановка. Освен това *скандинавският черен роман* се отличава и със своя реализъм, както обяснява Андрю Нестинген (Нестинген 2011: 172 – 173): „...реализмът описва топосите на повествованието в полицейския криминален роман: професионалната полицейска общност, разследването на местопрестъплението и личния живот на главния герой. Този вид реализъм често се свързва и с друг аспект на скандинавския криминален роман: неговото наследство като „обществено критическа“ литература. Повествованието в полицейския криминален роман разпалва дебати за социални въпроси, като отхвърля идеализацията на работата на полицията и героизма, но се придържа плътно към достоверността“.

„Най-бурната, най-концентрираната и вероятно най-страховитата“ (Брадли 2016: 328) пиеса на английския драматург е дълга приблизително 160 страници, независимо в оригинал или в превод<sup>8</sup>. Несбьовият „Макбет“ обаче е близо 600. Макар че се придържа стриктно към оригинала и често вплита точни цитати от трагедията в романа<sup>9</sup>, Ю Несбьо разширява историята на героите – както главни, така и второстепенни, като по този начин читателят разбира повече за тях. Като стил на писане в романа авторът избира да запази максимално поетиката на Шекспировия език от началото на XVII век, предадена на норвежки, и я съчетава с добре познатия му жаргон от 70-те години на XX век<sup>10</sup>. Важен за разбиране на творчеството на Ейвънския бард момент по мнението на Младен Влашки (Влашки 1993: 92) е фактът, че „Шекспир е писал своите пиеси, за да бъдат играни, гледани и слушани, а не четени“. До подобно заключение стига и норвежкия писател, при когото няколко от главите в книгата започват като „ефект на началните кадри“<sup>11</sup> и целят да потопят читателската публика в атмосферата на „филмовия режим на четене“, описан от Кристиане Шванеке (Шванеке 2015: 268) като: „...литературен феномен, който задейства опресняването на т. нар. „филмова среда“ в съзнанието на читателя, докато тя или той в действителност чете и възприема единствено думи“.

От замък в средновековна Шотландия Ю Несбьо измества действието на повествованието в нашето съвремие или по-точно казано – 70-те години на XX век, в неназовани град и държава, като по този начин цели да покаже мащабността и актуалността на драмата (от значение е какво се случва, а не къде се случва) – историята би могла да се развива по цял свят: някои планински описания и запазените съществителни собствени имена сякаш пределно ясно ни насочват към шотландските Високи земи<sup>12</sup>, но в същото време градът на Мак-

---

<sup>8</sup> Вж. например в *Project Gutenberg* за английски и немски и в *Моята библиотека* за български език.

<sup>9</sup> „– Недейте сна! Макбет закла съня! Макбет се вцепени. Кой изрече това – Дънкан, самият той или адската смес?“ – по: Несбьо, Ю, „Макбет“, „Емас“, София, 2018, 152 – 153. При последващи цитирания от романа „Макбет“ на български език се използва същото издание.

<sup>10</sup> Времето, в което израства Ю Несбьо.

<sup>11</sup> От англ. *an establishing shot* – началните кадри във филмопроизводството, които създават или установяват контекста на една сцена, като показват връзката между нейните важни фигури и обекти.

<sup>12</sup> „В западната му част като грамаден крепостен зид към висините се издигаше черна планина със стръмни, почти отвесни зъбери. Навремето на билото ѝ, от

бет е разположен на фиорд, досущ като норвежката столица<sup>13</sup>. А обликът му, с целия мрак, мръсотия и мизерия<sup>14</sup>, силно напомня *Града на греха* от едноименния американски неоноар графичен роман на Франк Милър от 1991 г.<sup>15</sup> – място толкова мрачно, колкото и съдбата на жителите му.

Седемдесетте години на миналия век не са случайно избрани – това е периодът на Студената война – време на политически и икономически сблъсък между Западния свят и Съветския съюз, години на нестабилност и постоянен страх от нова световна война. Мястото, на което се развива действието, е изправено пред екологична катастрофа, в града, потънал в корупция, се водят гангстерски войни, а в същото време безработицата и злоупотребата с наркотици значително нарастват. Атмосферата в книгата е типична за жанра на *скандинавския ноар* – ветровито и мрачно време, непрестанен дъжд и нескончаемо чувство за хлад, което се долавя не само от природата, а и от самите жители на града, които сякаш са изгубили своята човещина. Покварата и смъртта, тегнещи над Макбетовия замък в Шекспировата пиеса, са се пренесли над един цял град в норвежкия роман ноар. А директното представяне на войната между гангстерските банди и изобилието от екшън сцени, изпълнени с престрелки, изтезания на хора и автогонки, през очите на очевидци при Ю Несбьо създават една острота на сюжета, различна от тази у Уилям Шекспир и неговата пиеса, където сцените с убийства се извършват не пред погледа на публиката – те са изключително кървави и брутални, но представени не направо, а чрез описание на случилото се.

В такава недружелюбна обстановка норвежкият писател представя „единствения лъч надежда“: крал Дънкан, в романа – началник на полицията Дънкан – чиято главна цел е да се бори за премахване на корупцията на всички нива и да прочисти града от криминалните банди и пазара на дрога – за разлика от предшественика си Кенет, който е „управлявал“ града като диктатор години наред и е покровителствал бизнеса с наркотици за своя облага. И тук на сцената се появява Мак-

---

страната на *слънчевия Файф*, монашески орден поставил голям християнски кръст. *Планината* обаче скриваше частично долното отвесно рамо на кръста от погледа на *жителите на мрачния град в ниското* и за тях то изглеждаше покъсо от горното“ (Несбьо 2018: 31).

<sup>13</sup> „Долу *фиордът* блестеше сребристо“ – пак там.

<sup>14</sup> „От небето, през *мъглата* към *мръсния пристанищен град в ниското* падаше дъждовна капка“ (Несбьо 2018: 300).

<sup>15</sup> От англ. *Sin City* – издаден на български език през 2005 г. от издателство „Студио Арт Лайн“ в превод на *Ина Димитрова*.

бет – израснал в сиропиталище млад мъж и бивш наркозависим (взет като юноша под крилото на Банко, комисар в полицейското управление, и съпругата му Вера и отгледан като техен син заедно с родния им Флинс), обичан и уважаван от екипа си лидер, който започва да се издига в полицейската йерархия. Макбет се превръща в най-големия съперник на Дънкан, а по-късно – в негов убиец, след като, подобно на драмата, му бива предсказано, че ще управлява – ще седне на директорското кресло в полицейското управление. Пророчеството е дело на Хеката, известния наркобарон, който се крие в сенките и управлява целия град като кукловод. Тук Ю Несбьо силно се отклонява от Шекспировата трагедия и показва старогръцката богиня на магията и мрака, която се появява чак в трето действие, пета сцена от пиесата, разгневена на трите вещици, че не са споделили нищо за кроежите си на своята господарка и сами са решили да срещнат Макбет и да му разкрият бъдещето<sup>16</sup>, в ролята на най-влиятелния мъж в безименния град, а трите зли вещици са представени като фигури с „неопределим пол“<sup>17</sup> – три сестри, които проституират и пласират наркотици, пряко подчинени на Хеката, главната от които, Стрега<sup>18</sup>, се оказва стара Макбетова познайница от времето, когато е бил наркоман.

Разбира се, Макбет трудно би предприел цялата поредица от действия, довели до смъртта на толкова значими за него хора, без да бъде наставляван и подкрепян от любимата жена – Лейди – значително по-възрастната от него съдържателка на бляскавото казино „Инвернес“ и човек със забулено в тайни минало. Без да подчертава изрично, посредством прозвище, а не собствено име, Ю Несбьо загатва за „допълнителните занимания“ на хазартната Лейди – освен игри на късмета нейното казино предлага и платена компания.

Изненадан от предсказанието на трите жени от улицата, Макбет споделя казаното на Лейди, която го убеждава да убие Дънкан на ор-

---

<sup>16</sup> „Нима ми липсват, *дъртели такива*, причини да се сърдя?

Или бива по кървав път с мъгляв съвет да направлявате *Макбет*,

а вашата *кralица зла*, учителка по зли дела,

за всичко туй да не узнай, в магията да няма пай?“ – по: „*Уилям Шекспир: Всички 37 пиеси и 154 сонета в превод на Валери Петров*“, ИК „Труд“, София, 2020, 735. При последващи цитирания от трагедията „Макбет“ на български език се използва същото издание.

<sup>17</sup> „Оттам, от сенките в двора, излезе *висока, широкоплещеста* като охранител особа с неопределим пол. Носеше впити одежди с леопардова шарка, които *подчертаваха женските ѝ форми, както един мошеник би подчертал фалшивите достоинства* на продавания продукт“ (Несбьо 2018: 89).

<sup>18</sup> От итал. *stregheria* – архаизъм за *вещерство*.

ганизирано няколко вечери по-късно тържество в нейния хотел, посветено на Макбетовото назначаване за шеф на отдел „Организирана престъпност“.

Макар да притежава способността с лекота да отнема човешки животи, в началото Макбет отказва да приеме казаното от Лейди и да извърши делото, тъй като у него все още е останала някаква доблест – съвестта не му позволява да убие спящ и невъоръжен човек. Съвестта на Лейди обаче не се трогва от подобни угризения, тя се води единствено от желанието за власт, сила и позиции, които ще донесе със себе си директорското място в полицията. Разкъсван от тежкия избор, пред който е изправен: от една страна – да отнеме живота на невинна душа, а от друга – да разочарова любовта на живота си, героят прибегва до помощта на Хеката и неговия най-голям коз в ръкава – новата дрога на пазара, наречена *Power*. Като отделя на наркозависимостта централна роля в романа, Ю Несбьо подчертава правдоподобността на параноята и халюцинациите, обземащи съзнанието на Макбет и в Шекспировата трагедия, и ги представя като реален и значим проблем на нашето съвремие (Шапиро 2018). А. С. Брадли стига до заключението (Брадли 2016: 346), че трагическият Макбет „притежава въображението на поет – от една страна, крайно чувствително към определен вид впечатления, а от друга – способно да предизвиква неистов смут; както умствен, така и физически. Чрез него той е в постоянно съприкосновение със свръхестествени впечатления и се поддава на свръхестествени страхове“. В Шекспировата пиеса Макбет убива Дънкан, за да се отърси от всепоглъщащия страх, но именно нуждата от убийството на краля поражда първоначално този негов неистов кошмар, който така и не престава (Кот 2017: 106 – 107). Това е може би и обяснение защо едва когато почувства *силата* на наркотика в кръвта си, Несбьовият Макбет придобива вяра в себе си и е готов за действие – онова, което му вдъхва ужас (предстоящото кърваво дело), е изместено на заден план, той бива изцяло обсебен от хипнотичен унес и изпада в своего рода делириум, в който се чувства способен да извърши всичко на света. При гледката на спящия Дънкан обаче вярата му се разколебава и сякаш доброто у него взема превес, като решава, че Дънкан не е сторил нищо лошо и не заслужава отредената му участ. Въпреки това, когато напуска стаята, той *вижда* отражението на Дънкан, който се готви да го простреля в гръб, обръща се и хвърля кинжал, като пронизва директора на полицията право в сърцето. Оттук насетне връщане назад няма – единственият път е този на падението: за броени дни установеният крехък ред започва да рухва, надеждите за справедливост – да изтляват като гаснещото

пламъче на свещ, а кръвта, *струяща от умъртвените тела* (Кот 2017: 101), да напоява улиците на града.

Разбира се, Ю Несбьо няма как да избяга от литературния първообраз и като сюжет се придържа плътно към Шекспировата трагедия, затова и крайт на романа е пределно ясен за читателската публика. Той обаче си позволява да разшири и задълбае историята там, където тя е едва загатната в пиесата. Така например лейди Макбет съобщава в първо действие, седма сцена, че някога е имала дете, което е била готова сама да умъртви<sup>19</sup>. В романа Лейди е изнасилена от собствения си баща и ражда момиченце, Лилия, което малко по-късно убива. Дали от постоянните напомнания за извършеното от нея дело (избродиранията по килимите лилии в хотел „Инвернес“), или от боязън, че никога няма да бъде добра майка, Лейди така и не ражда деца на Макбет. И ако в драмата двамата съпрузи са преследвани и измъчвани от привидения и безсъние, появили се вследствие на пробуждането на гузната им съвест заради извършеното от тях престъпление (кралеубийството и днес се разглежда като акт срещу природата, престъпление срещу свещената личност на монарха и неговото право да управлява, дадено му директно от Бог) – един вид наказание свише, то в романа те страдат от тежки халюцинации в резултат на прекомерната употреба на наркотичните вещества, които обаче двата персонажа сами избират да приемат.

Според Маргарет Канън (Канън 2018) майсторството на Ю Несбьо се крие именно в изграждането образите на Макдъф (наречен само Дъф в романа) и обичните на сърцето му хора в противовес на тези на Макбет и Лейди. Уилям Шекспир бегло споменава нещо конкретно от живота на Макдъф в драмата (най-вече когато става дума за семейството му), докато Ю Несбьо използва въображението си на воля: той назовава героите със собствени имена (Лейди Макдъф се казва *Мередит*, а двете им деца – *Юън* и *Емили*), като по този начин се опитва да ги направи по-близки до читателя, който така би скърбял много повече от безсмислената им смърт, отколкото ако бяха останали безименни, както е в трагедията. Ако в пиесата нощта присъства винаги и навсякъде, *натрапчиво призовавана и търсена* (Кот 2017:

---

<sup>19</sup> „Аз кърмила съм, зная как *сладко е* детенце да погалиш, когато суче, но – дори в тоз миг да се усмихва – дръпнала бих бозка от меките венчета, за да *пръсна главицата му*, ако бях се врекла да го извърша, както ти се врене за онова!“ (Шекспир 2020: 725).



102), а единственият лъч светлина и свеж въздух се усещат при пристигането на крал Дънкан в Макбетовия замък<sup>20</sup>, то в романа слънцето все по-често започва да грее на небето, а времето да се стопля именно преди убийството на съпругата и децата на Дъф<sup>21</sup>. Самият Дъф също се различава от Шекспировия си първообраз. Освен че не е пример за „баща на годината“ поради постоянното си отсъствие от дома, Дъф поддържа извънбрачна връзка с колежка от управлението (шотландският тан *Кейтнес* от пиесата е представен като женски образ в романа) и не крие амбициите си за издигане в полицейската йерархия. Ала Дъф е разкъсван от вътрешни борби: от една страна – спокойствието от охолния живот в слънчевия Файф и любовта му към съпругата и децата му, от друга – обичта към любовницата му Кейтнес, а от трета – желанието му да се докаже като по-добър лидер от Макбет, който е припознаван от обикновените хора като един от тях, а Дъф – като един от върхушката, въпреки че и двамата с Макбет са сираци и са израснали в сиропиталище. Точно убийството на семейството на Дъф изправя накрая един срещу друг двамата бивши приятели, които в миналото са били по-близки от кръвни братя.

Самият Ю Несбьо признава, че при написването на романа е бил визуално изцяло повлиян от филмовата версия „Макбет“ на Роман Полански от 1971 г., която му е направила огромно впечатление като юноша и е била една от причините да се захване с писането на криминална литература на по-късен етап от живота си (Бьорнскау, Биерман 2018). В своята автобиография „Роман за Полански“<sup>22</sup> режисьорът споделя, че се води точно от възгледите на Ян Кот за *Великия механизъм*<sup>23</sup> в Шекспировите драми и при представянето на трагедията на голям екран желае да остане максимално близък до изпълнения с насилие и кръв характер на творбата (Полански 2017: 339 – 340). Освен превърналата се в класика екранизация на Роман Полански внимание към себе си привличат тази на Орсън Уелс от 1948 г., свободният прочит на Акира Куросава („Трон в кръви“) от 1957 г. и тази на Джъстин Кързел от 2015 г. с Майкъл Фасбендър и Марион Котияр в

---

<sup>20</sup> „Този замък е приятно разположен и въздухът му ласкаво посреща успокоените ни сетива“ (Шекспир 2020: 724).

<sup>21</sup> „В четвъртък преди обяд Файф се къпеше в слънчева светлина“ (Несбьо 2018: 286).

<sup>22</sup> Издадена на български език през 2017 г. от издателство „Колибри“ в превод на Галина Меламед.

<sup>23</sup> Противопоставяне между нравствения ред и реда на историята.

главните роли, а през 2021 г. излиза и първата екранизация с цветнокож актьор в ролята на Макбет – Дензъл Уошингтън. Встрани от прожекторите сякаш остава австралийската филмова версия „Макбет“ от 2006 г. с режисьор Джофри Райт, в която героят на Сам Уортингтън е представен като дясната ръка на бос на наркобанда, а целият филм е изпълнен с убийства, състезания с бързи коли и употреба на наркотични вещества. Дали Ю Несбьо е бил повлиян и от тази версия на „Макбет“ при създаването на романа, обаче не става ясно.

Майсторството на Уилям Шекспир се крие в способността му да вдъхва живот на всяка написана от него дума благодарение на невероятното владеене на английската ренесансова реч. Разбира се, малцина са онези, които така умело биха могли да боравят със словото. Слово, което да пребъдва и в новото време, да съобщава истини с помощта на едва няколко прошепнати израза<sup>24</sup>. Затова и творчеството на Уилям Шекспир продължава да пленява читатели от цял свят четири века след кончината на Английския бард. А за да се осмелиш да вземеш коя да е от великите истории, разказани от Барда, и да откриеш начин да я предадеш за „пренаситения“ и донякъде „разглезен“ читател на ХХI век, се изисква значителна доза кураж. И норвежецът Ю Несбьо прави именно това – взема трагедията „Макбет“, в която *смъртта, престъплението и убийството са осезаеми* (Кот 2017: 101), и я превръща в един от романите – образци на жанра *скандинавски ноар* – мрачната атмосфера, поетичните диалози, постоянното напрежение от проливането на кръв, предателствата и хладнокръвните убийства не оставят безразличен който и да е почитател на криминалния роман. А голяма част от критиците и рецензентите на Несбьо дори сравняват четенето на неговата проза с посещение на кино: „Книгите му постигат онзи неуловим баланс между кинематографични, изпълнени с напрежение моменти, и методичността на полицейския криминален роман“ (Ендлър 2018).

## ЛИТЕРАТУРА

**Атууд 2016:** Atwood, M. *Hag-Seed*. London: Hogarth/Vintage, 2016.

**Ауербих 2017:** Ауербих, Е. *Мимезис: Изобразяването на действителността в западноевропейската литература*. [Auerbach, E. *Mimesis: Izobrazyavaneto na deystvitelnostta v zapadnoevropeyskata literatura*.] София: Изток – Запад, 2017, 324.

---

<sup>24</sup> „Дорде око чете, уста шепти, ще дишат те и в тях ще дишаш ти“ (Шекспир 2020: 1155).

- Бьорнскау, Биерман 2018:** Bjørnskau, H., Biermann, C. Nå har Nesbø skjønt Shakespeares storhet. // *NRK*, 14.03.2018. <[https://www.nrk.no/kultur/jo-nesbo-om-a-skrive-macbeth\\_-\\_jeg-har-skjont-shakespeares-storhet-1.13958834](https://www.nrk.no/kultur/jo-nesbo-om-a-skrive-macbeth_-_jeg-har-skjont-shakespeares-storhet-1.13958834)> (11.01.2023).
- Брадли 2016:** Брадли, А. С. *Шекспировската трагедия: Лекции върху Хамлет, Отело, Крал Лир и Макбет*. [Bradley, A. C. *Shakespeareovskata tragediya: Lektsii varhu Hamlet, Otelo, Kral Lir i Makbet*.] София: Изток – Запад, 2016, 12; 17; 328; 346.
- Влашки 1993:** Влашки, М. *Западноевропейска литература*. [Vlashki, M. *Zapadnoevropeyska literatura*.] Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 1993, 92.
- Джейкъбсън 2016:** Jacobson, H. *Shylock is My Name*. London: Hogarth/Vintage, 2016.
- Ендлър 2018:** Endler, A. Book review: “Macbeth” by Jo Nesbø. // *Crime by the Book*, 08.04.2018. <<http://crimebythebook.com/blog/2018/4/8/book-review-macbeth-by-jo-nesbo>> (11. 01. 2023).
- Канън 2018:** Cannon, M. Review: Jo Nesbo’s take on Macbeth is superb. // *The Globe and Mail*, 05.04.2018. <<https://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/book-reviews/review-jo-nesbos-take-on-macbeth-is-superb/article38355858/>> (11.01.2023).
- Кот 2017:** Кот, Я. *Шекспир – нашият съвременник*. [Kott, J. *Shakespeare – nashiyat savremennik*.] София: Бард, 2017, 101 – 102; 106 – 107.
- Милър 2019:** Милър, М. *Песен за Ахил*. [Miller, M. *Pesen za Ahil*.] София: Егмонт Анишър, 2019.
- Милър 2005:** Милър, Ф. *Sin City: Град на греха*. [Miller, F. *Sin City: Grad na greha*.] София: Студио Арт Лайн, 2005.
- Минков 1998:** Минков, М. Предговор към „Уилям Шекспир. Том 4. Трагедии“. [Mincoff, M. *Predgovor kam “Willam Shakespeare. Tom 4. Tragedii”*.] София: Захарий Стоянов, 1998, 19; 21; 25.
- Несбьо 2018:** Nesbø, J. *Macbeth*. London: Hogarth/Vintage, 2018.
- Несбьо 2018:** Nesbø, J. *Macbeth*. Oslo: Aschehoug, 2018.
- Несбьо 2018:** Несбьо, Ю. *Макбет*. [Nesbø, J. *Makbet*.] София: Емас, 2018, 31; 89; 152 – 153, 286; 300.
- Нестинген 2011:** Nestingen, A. Unnecessary Officers: Realism, Melodrama and Scandinavian Crime Fiction in Transition. // *Scandinavian Crime Fiction*, edited by P. Arvas, and A. Nestingen. Cardiff: University of Wales Press, 2011, 172 – 173.
- Патрик 2018:** Patrick, B. Jo Nesbo Gives “Macbeth” A Gritty, Action-Packed Update. // *National Public Radio*, 12.04.2018.

- <<https://www.npr.org/2018/04/12/599919038/jo-nesb-gives-macbeth-a-gritty-action-packed-update>> (11.01.2023).
- Полански 2017:** Полански, Р. *Роман за Полански*. [Polanski, R. Roman za Polanski.] София: Колибри, 2017, 339 – 340.
- Сейнт Обин 2017:** St. Aubyn, E. *Dunbar*. London: Hogarth/Vintage, 2017.
- Сковъл 2017:** Scovel, L. M. Adapting the Bard: On the Hogarth Shakespeare Project’s Diversity Problem. // *The Millions*, 05. 10. 2017. <<https://themillions.com/2017/10/adapting-the-bard-on-the-hogarth-shakespeare-projects-diversity-problem.html>> (11.01.2023).
- Смит 2019:** Smidt, K. Raphael Holinshed. // *Store norske leksikon*, 11.02.2019. <[https://snl.no/Raphael\\_Holinshed](https://snl.no/Raphael_Holinshed)> (11.01.2023).
- Смит, Лунга 2022:** Smidt, K., Lunga, P. S. Macbeth. // *Store norske leksikon*, 28. 03. 2022. <<https://snl.no/Macbeth>> (11.01.2023).
- Тайлър 2016:** Tyler, A. *Vinegar Girl*. London: Hogarth/Vintage, 2016.
- Уинтърсън 2015:** Winterson, J. *The Gap of Time*. London: Hogarth/Vintage, 2015.
- Шапиро 2018:** Shapiro, J. Jo Nesbo Sculpts “Macbeth” Into Shadowy Crime Noir. // *The New York Times*, 16.04.2018. <https://www.nytimes.com/2018/04/16/books/review/jo-nesbo-macbeth.html>> (11.01.2023).
- Шванеке 2015:** Schwanecke, C. Filmic Modes in Literature. // *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, edited by G. Rippl. Berlin: De Gruyter, 2015, 268.
- Шевалие 2017:** Chevalier, T. *New Boy*. London: Hogarth/Vintage, 2017.
- Шекспир 2020:** Шекспир, У. *Уилям Шекспир: Всички 37 пиеси и 154 сонета в превод на Валери Петров*. [Shakespeare, W. Uilyam Shekspir: Vsichki 37 piesi i 154 soneta v prevod na Valeri Petrov.] София: КК „Труд“, 2020, 724 – 725; 735, 1155.
- Шекспир 1998:** Shakespeare, W. Macbeth. // *The Project Gutenberg*, 1998, eBook № 1533. <<https://www.gutenberg.org/files/1533/1533-h/1533-h.htm>> (11.01.2023).

## *A LAODICEAN AND HARDY'S WIDENING GYRE*

*Dimitar Karamitev*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

This paper reviews Thomas Hardy's novel *A Laodicean* as a prominent example of the novelist's interest in the conflict between past and present. Hardy tackles this matter in most of his works but the novel under scrutiny displays a convincing picture of characters oscillating between the two with the sense that what lies ahead may be worse than what once was. The research employs pertinent theory to clarify the particularities of the spirit of the age in which the work was composed and to explore how it had an effect on Hardy.

**Key words:** Thomas Hardy, *A Laodicean*, past, present, future, tradition, novelty

Thomas Hardy's novel *A Laodicean* is subtitled "A Story of To-day" and was written in the early 1880s (Hardy 1983: 145), which immediately signals to the reader that the story will concern contemporary questions. This moment in Victorian England – the late 19<sup>th</sup> century – can be thought of as a period in which people were growing more conscious of the ramifications of all great changes in technology, following the Industrial Revolution, and in thought, attending, among other things, Lyell's and Darwin's publications. Himmelfarb remarks in her exploration of Victorian thought that the truly significant "events in this period were not crises or riots but books and ideas. The year 1859 saw the publication of two seminal works of modern times, Darwin's *Origin of the Species* and Mill's *On Liberty*" (Himmelfarb 2007: 9). Carlyle believed this was a time of "great outward changes" and that it was "sick and out of joint" (Carlyle 2007: 48). He also commented that this sense was to be observed in other nations too – a kind of struggle that affects society completely, a "grinding collision of the New with the Old" (ibid., 48 – 49). John Stuart Mill recognized that a prominent feature of his age was that "it is an age of transition" (Mill 2007: 53). It was a moment in history that saw the substitution of many features of the world Hardy remembered from his childhood with various novelties. Millgate notes that Hardy harboured "a deeply personal need to preserve the

local past, to keep it alive in memory if not in fact” (Millgate 2004: 233) and makes a note of the writer’s own words that describe this local past as “a vanishing life” (Hardy in *ibid.*). This desire is manifested in *A Laodicean* in that it reviews several aspects in which a country community witnesses the ebb of tradition and the flow of novelty.

More particularly, Widdowson observes that the novel “represents the ‘clash’ of ‘the modern spirit’ and a ‘romantic’ medievalism in comic form” (Widdowson 1998: 99). We find Iser’s idea of literature being a kind of interpretation of reality or a reaction to a real world (Iser 1989: 209 – 210) applicable to the current discussion. Hardy was conscious of what “the spirit of the age” would bring about and reacted to it by attempting to protect what he cherished. Additionally, Taylor finds that this story carries a flavour of romanticism which is “subdued by scientific reason and so fortified to meet the future, but which continues instinctively to flourish”; and also deems that it “is an extension of the study of modernism” that was present in different forms in *The Hand of Ethelberta* and *The Return of the Native* (Taylor 1982: 120, 118). We may add that this thread runs through other novels – *Two on a Tower* narrates a peculiar relationship in which the roles of male and female characters are reversed – the man is a scientist, secluded in a tower, and is visited by a much older woman, and they engage in a romantic fascination whose contrast causes surprise in the local rural community. In *The Woodlanders* readers learn about a corner in Wessex that is shielded from the outside world by its woods. The locals are occupied in their age-old lumber business but two characters cause unrest – a doctor who conducts unconventional experiments and is an outsider to the local society, and a young lady who is a native but has received education elsewhere and so occupies a transitional position. This echoes Clym’s story from *The Return of the Native* in which he returns from abroad skilled in a profession, but in his desire to remain at home and help with the education of the natives, he fails tragically, which confirms Yana Rowland’s understanding of Hardy’s characters as being part of a universe they are “doomed to witness, to research, and to adjust to, without being able to significantly alter” (Rowland 2014: 131). The list can be extended with other instances from *The Mayor of Casterbridge*, *The Well-Beloved*, and *Jude the Obscure*.

The general impression one gets from most Hardy novels, and from *A Laodicean* too, is that this approaching change is of a scale and nature that carry uncertainty and engender apprehension. This is why I have included a reference to W. B. Yeats’s apocalyptic poem *The Second Coming*. The poet is known to have been fascinated by theories about the

unfolding of time in the shape of two opposing cone-like gyres (Macrae 1995: 153). According to this theory, matters grow worse in time as the gyre moves from the sharp edge of the cone-like shape to the wider base of it, hence the reference to the whirl in the widening gyre of the poem in question (Yeats 1989: 187). Of course, Hardy's novels are not apocalyptic in any way but the overall pessimism and uneasiness as regards changing times with which the reader is presented signal that the future may not bring positivity.

It is interesting to note that this novel was written after *The Trumpet Major*, which was composed after considerable factual research. *A Laodicean*, however, seems to have little to do with actual events or places (Lea 1977: 252) and yet Hardy is reported to have said that this work "contained more of the facts of his own life than anything else he had ever written" (Gibson 1999: 63 – 64). Some suggest that he had in mind "his architectural experience and European tours" (Pinion 1968: 37) but I think that this connection can relate to Hardy's outlook and his personal philosophy of history.

The original preface to this novel is noteworthy in the light of the current research as it begins with a comment on changes:

The changing of the old order in country manors and mansions may be slow or sudden, may have many issues romantic or otherwise, its romantic issues being not necessarily restricted to a change back to the original order; though this admissible instance appears to have been the only romance formerly recognized by novelists as possible in the case.

(AL<sup>1</sup>: 33)

Thus, Hardy suggests that the current work will deal with social and other transformations, and that the novel may present a change which does not restore the state of affairs to square one. It is additionally disclosed that the target audience is an older generation – people "whose years have less pleasure in them now than heretofore" (ibid.). In other words, there was a nostalgic motivation behind the writing of this and other Wessex novels, which is one of the reasons the author deems other people felt the same way about the metamorphoses in question. I believe that he conveys his observations mainly along the lines of the choice of characters (their social and professional background as well as behaviour) and technological manifestations of novelty (wire, photography, trains, etc.) as well as people's use or reaction of them. In this paper I shall examine his attitude

---

<sup>1</sup> I shall henceforth use this abbreviation to refer to the edition of *A Laodicean* I have listed in the bibliography appended to this publication.

to historical change through the lens of John Stuart Mill, Hayden White, and Robin Collingwood, among others.

It was early in the Victorian Age that Mill reflected in his essay *The Spirit of the Age* on the way people react to change:

Men cleave with a strong and fervent faith to the doctrine which they have imbibed from their infancy: though in conduct they be tempted to swerve from it, the belief remains in their hearts, fixed and immoveable, and has an irresistible hold upon the consciences of all good men.

(Mill 2007: 75)

I can argue that the kind of laodiceanism which was exhibited by Hardy himself, with his sentiment for the vanishing life he cherished, combined with an understanding that change was inevitable, is to be observed in his characters who react ambiguously to the transformations, and that this behaviour fits Mill's description. I shall try to illustrate this push and pull between novelty and tradition in the lives of people by focusing on several characters and their environment.

### **Paula Power**

A central character is Paula Power, a “modern flower in a mediæval flower pot” (AL: 67), as the novel defines her. This, among other reasons, appears to be why critics believe that at “the centre of this curious melange of new and old is Paula Power” (Pinion 1968: 37). Her medieval flower pot is the castle of a declined old family – Paula “lives in the castle with the daughter of the last de Stancy to own his feudal inheritance, and just as the structure contains new and old, so Paula and Charlotte de Stancy represent new and old” (Gatrell 1986: 75). “A clash between ancient and modern” is what George Somerset, the young architect, exclaims when he learns a little bit about the heroine. One could think that this is why Somerset is attracted to her as he is more or less an autobiographical projection of Hardy who, as we shall see, was obsessed with this contrast. The fact that the two descendants of these families live in the castle that was owned by one and then the other is only one of the instances in which tradition and novelty attempt co-existence. In fact, this change of families who are in power is displayed on a smaller scale in the castle but also on a much larger scale as the two families represent two orders – the feudal de Stancy (old order) gives way to the industrial Power (new order) – can be connected to Mill's suggestion that a society is “in its transitional state, when it contains other persons fitter for worldly power and moral influence than those who have hitherto enjoyed them” (Mill 2007: 65). He explains



that the criterion for being fitter for worldly power is “the same as in the middle ages – namely, the possession of wealth, or the being employed and trusted by the wealthy” (Mill 2007: 74). In our case the difference in the two families’ wealth is brought about by the more entrepreneurial spirit of the Powers and the apparent lack of productivity of the de Stancys, which also seems to be the reason for the downfall of Tess’s family who are the supposed descendants of a once noble line that have failed to adapt over time and have turned into mere “waiters on Providence” (Hardy 2008: 39). It must be noted that Mill’s observations suggest that a kind of a social revolution must happen. Maybe it was because some years since the French revolution had passed that he expressed this desire stating that

Worldly power must pass from the hands of the stationary part of mankind into those of the progressive part. There must be a moral and social revolution, which shall, indeed, take away no men’s lives or property, but which shall leave to no man one fraction of unearned distinction or unearned importance.

(Mill 2007: 64)

Among the aims of progress he places the establishment of a new order that is more just and dependent on people’s merit rather than on their heritage. This is where one can spot a difference between his and Hardy’s thinking. While the writer’s works, the novel in question in particular, also give advantage to the progressive part of mankind, they do not speak of or aim at bringing about a revolution with positive consequences. On the contrary, the reception of changes is registered with some anxiety and without any prospect of a promising future.

Shifting our focus back to Paula, her Laodiceanism is manifested not only in her reluctance to be baptized but also in other respects not connected to religion. This swaying between two mutually exclusive opposites is indicated, on the one hand, in her fascination with old architecture, lineage, etc. and, on the other hand, with modern inventions such as the telegraph and the railway. Another instance of her indecisiveness is seen in the time it takes her to choose one of two options for a partner – in the end she chooses Somerset but she still wishes that he were a de Stancy (AL: 437). This lukewarmness, we could argue, is so concentrated in Paula because she is the main character and hence should be the point where an emphasis is placed for the theme that is central to the plot – the conflict between tradition and novelty. This collision, however, is also manifest in other members of her society – in fact, we could say that her lukewarmness is not something negative in the context of other

characters' behaviour – Dare perverts photography, which at the time was more closely associated with science rather than with art, so as to force the events into the course he wants them to take. It can be argued that Paula, being the rich heiress to a fortune made by building railways, is one side of the coin and Dare – the other. The coin exemplifies the ramifications in the psyche and behaviour of one who lives at a time of conflict between old and new.

### **Paula's Name**

To some, she is “one of Hardy's most overtly feminist portraits, as her name suggests” (Hardy 2000: 13). Her name is discussed by many but attention is paid to the surname, as in the cited example, and not to the first name: Koehler, Widdowson, and Barbara Hardy are only some of the scholars that register this. Widdowson, after explaining the obvious symbolic association between her surname and her wealth, adds that in many ways “she is another of Hardy's ‘new women’ (Ethelberta, Tess, and Sue Bridehead), and as such is another destabilizing factor in the transition from ‘ancient’ to ‘modern’” (Widdowson 1998: 103). It is exactly this transitional element, I believe, that can be linked to her first name. *Paula* is a female version of *Paul*. Considering the context of religion and change in the novel, one cannot but be reminded of St. Paul. They share a similarity in that he too was a figure that embodied the transition between the old and new religion of his time, between zealotism and Christian behaviour, a Roman, a Jew, and a Christian in one (Acts 8, 9, 13, 14, 20). At the beginning of the novel, she runs away from the chapel, while towards its end she enters a number of temples in search of her beloved, George, which is similar to St. Paul's change in attitude in a way. Adding to the comments concerning her surname, while I can agree that her character exhibits feminist traits, this is not unique in Victorian literature as such heroines are present in the works of Gaskell (Margaret Hale<sup>2</sup>), Charlotte Brontë (Jane Eyre), Eliot (Maggie Tulliver), and other writers. What is idiosyncratic about Hardy, however, is that he often puts at the centre of

---

<sup>2</sup> When talking about a striking female character, railways, and change in the status quo in a Victorian context, I cannot but pursue a juxtaposition between Paula and a notable heroine from Gaskell's *North and South*. The latter is a pertinent point of reference as it portrays the conflict between old and new, agricultural past and industrial present, and other related oppositions. The difference lies in the fact that in this earlier novel (1854) Miss Hale feels the ingress of change when she moves to the industrial metropolis that Milton is whereas with *A Laodicean* and most Hardy novels this advance is represented in a rural community or place of residence.

his novels a female character who is prominent and contrasting to the established social norm, as Widdowson rightly observes in the earlier citation. We need only mention Bathsheba Everdene, Tess, Eustacia Vye, Ethelberta, Viviette, Paula Power, and Sue Bridehead. One critic notes that Paula is similar to many Hardy heroines in that “she has ideas ahead of her time, and this is her tragedy” (Thomas 1999: 110). In fact, some see her as “a prototype New Woman, whose character is more fully developed in the figure of Sue Bridehead” (Thomas 2013: 59) in Hardy’s last and most poignantly tragic novel.

Paula is fascinated with her old castle as she wants to restore it but also introduces upgrades and wants some additions which would make it eclectic. Pinion sees in this the “attachment of the new industrial magnates of England to feudal architecture and aristocratic trappings” (Pinion 1968: 37) or, in other words, it is a mark of the times. On the other hand, the desire for making eclectic additions to her property may be a sign of confusion as to what she likes or who she is; but it could also signify a less conventional personality type – one that is more fragmented in their preferences simply because there is a greater range of things to choose from. Her refusal to be baptised in the chapel erected by her father is a breakaway from tradition just as the building itself was a move away from canon – we know that Paula’s father “was a great Nonconformist, a staunch Baptist up to the day of his death” (AL: 62). Somerset’s initial reaction upon seeing the building is the self-explanatory exclamation “what a monstrosity” (AL: 43) and the narrator explains that it is “a recently-erected chapel of red brick, with pseudo-classic ornamentation” that was erected in “187-” (AL: 43) which he later labels as “that utilitarian structure” (AL: 56).

### **Dare**

Dare is “one of the few wholly unsympathetic characters in Hardy” (Larson 2009: 71) that symbolises change in a strictly negative way. He is an illegitimate son to the de Stancys, someone who studies chance and uses it not only in gambling but also to manipulate people’s lives for his benefit. As his name suggests, he is willing to take risks and play with fate. He is recognised as having a “strongly allegorical role” and is associated with “the almost frightening potential of new technology such as photography and telegraphic communication” (Larson 2009: 82). His figure is mainly linked to the photographic manipulation that puts Somerset in an unfavourable position. Hardy’s particular choice of words concerning this falsification deserves attention:

Of all the thoughts which filled the minds of Paula and Charlotte De Stancy, the thought that the photograph might have been a fabrication was probably the last. To them that picture of Somerset had all the cogency of direct vision. Paula's experience, much less Charlotte's, had never lain in the fields of heliographic science, and they would as soon have thought that the sun could again stand still upon Gibeon, as that it could be made to falsify men's characters in delineating their features.

(AL: 332 – 333)

The phrase “heliographic science” shows the attitude to photography that was prevalent in the late 19<sup>th</sup> century – this age was dominated by science and, some suggest, the faith in it supplanted that in God (Larson 2009: 71). The amazement of the two ladies at the manipulation is indicative of a disenchantment and disillusionment with this new faith. What is more, we could compare, as Jackson has done, the ease of perverting science with the reliability of old portraits – the ones that Somerset views in the castle all show resemblance to the de Stancys and even though they, being paintings, are more likely to be associated with art or fiction, they are more reliable signifiers than photographs, at least in the context of this novel (Jackson 1984: 99). Thus, it could be said that Dare employs various forms of science – photography and a kind of mathematics, or a theory of probability, as he is said to study “Moivre's Doctrine of Chances” (AL: 152). In other words, he uses those to secure that course of events which is favourable to him and adapt an environment to himself or vice versa so as to survive. This, in the light of Darwin's theory, discloses yet another aspect of Dare's modernity.

### **Somerset**

Somerset is yet another peculiar character who is marked by the conflict between new and old. At the very beginning of the novel, the narrator philosophizes that his story – “the soaring of a young man into the empyrean, and his descent again” (AL: 40) – is an old one. Additionally, we are reminded of some aphoristic observations on the difference between young and old people (*ibid.*). This establishes one of the main binary oppositions in the novel – that of young versus old, tradition (*habit*) versus novelty (change in custom). The appearance of such a comment in the introduction of a character suggests that their story will echo the interaction between the two poles of the above oppositions. Furthermore, the title of the novel and the entire context of the story hint that neither of the two will take the upper hand as oscillation between extremes reigns in the lives of most characters.

Immediately after this, the narrator references the process of training a young horse which, thanks to “the knotted whipcord”, always results in the latter’s

... level trot round the lunger with the regularity of a horizontal wheel, and in the loss for ever to his character of the bold contours which the fine hand of Nature gave it. Yet the process is considered to be the making of him.

(AL: 40)

This prepares readers for what may happen if the expectations that this dreamer harbours are not fulfilled. Additionally, the described process offers a philosophy voiced by Hardy’s narrator. If the colt in the story stands for Somerset, then the training of the horse, or its breaking, could be equated to a young person abandoning their aspirations for something more than the established norm. While the latter sounds like some form of cultivation, we are told that it moves one away from Nature. The logic of the process in question seems to imply that one has not been created to conform to a cyclical movement in a rut established by a majority. Also noted is the irony of the rooted belief that one’s fashioning according to a standard (their becoming similar to others), brought about by violence (“the knotted whipcord”), is what “is considered to be the making of him”. All this showcases an anxiety as regards the potential for cultivation, which is supposed to facilitate progress and not obliterate individuality, and how pernicious adherence to tradition may prove.

### **Environment and Time (The Castle and its Inhabitants)**

The castle is worthy of examination as we follow the characters in its spaces, witnessing its history, new improvements and restoration. It is another meeting point of old and new and its burning at the end of the novel could be a moral meaning that the two should be appreciated separately as their combination leads to detrimental results for both sides. This medieval flowerpot contains not only a modern flower (Paula) but also, as Somerset observes when he first enters the building, other *inhabitants* – a telegraph and a new clock. We are introduced to a description of some architectural features that mark the grand centuries-long legacy of the castle, which appears to be pierced by an electric wire that enters through the arrow-slit “like a worm uneasy at being unearthed” (AL: 53 – 53). This episode may reflect a young architect’s surprise at the discrepant intrusion of modern technology in this history-infused building but it could also be indicative of a reaction to one manifestation of the conflict between novelty and tradition. Either way, he does not utter any exclamation at the sight of the

telegraph but the narrator's words have negative overtones. Maybe there are other openings in the building of a castle that can allow a cable to pass but the choice of an arrow-slit could signal the potential intentions of indirect suggestion that the castle, or, rather, the order that it stands for, has been pierced from without. The wound, then, is inflicted by an outsider to the castle, which is possibly in the process of being conquered. Considering the context of the novel, we could say that Paula is the one who fits this description. As pointed out above, she is from an industrial family and acts in a spirit different from that which abides in the local community and that which has hitherto possessed the castle. The latter is seen in her shrinking from a religious ceremony, and the former is made evident in the innovations noted. In addition to the telegraph, George notices that the clock is "not, as he had supposed, a chronometer coeval with the fortress itself, but new and shining, and bearing the name of a recent maker" (AL: 54). Miss de Stancy then observes that the old clock erected by her great grandfather in the eighteenth century was replaced because of Paula's belief that since time is "so much more valuable now, [it] must of course be cut up into smaller pieces" and the new device delivers, as it tells the seconds while the old one "only told the hours" (AL: 64). This awareness of change is the type of consciousness that Mill labels as a mark for an age of transition (Mill 2007: 51 – 52). Naturally, it is likely that this recognition of a novel way of more precise measuring of time was a by-product of the Industrial Revolution – goods had to be produced within certain temporal slots and the movement of these goods shipped by trains and other more modern vehicles had to be scheduled, for instance.

It is also noteworthy that during this first visit to the castle, George finds a number of paintings, the works of renowned painters such as Holbein and Vandyck, of "the past personages of the de Stancy line" in a very poor condition, with many of the frames "dropping apart at their angles" (AL: 54 – 55). The dilapidated state of the painting accords with the motif of an old family in decline – a topic that the writer touches upon in other novels such as *Tess of the d'Urbervilles*. Furthermore, the problematic condition of the frames echoes the relationship between the current state of the de Stancy line and their former castle. A frame is a kind of container – it delimits and supports what is inside. In this case, we are offered for consideration the likenesses of members of an old family no longer being supported and held in place. The old family is no longer supported or surrounded by its original vessel (the castle), which is also "in such a dilapidated and confused condition" (AL: 59). There is a trace of the de Stancys in the castle – the presence of Charlotte, whose face George

considers upon their first encounter as “a defective reprint” of the “de Stancy face with all its original specialities” (AL: 57). Somerset is also surprised to notice that she has “a touch of rusticity in her manner” (AL: 59) – “he could scarcely believe this frank and communicative country maiden to be the modern representative of the de Stancys” (AL: 61). Besides, the young architect is also disappointed to find out that she does not know the names and histories of some of her ancestors. What is more, after remarking that these works no longer belong to her family, she adds with serenity “and perhaps it is just as well that they should have gone.... They are useless” (AL: 61). To value something on the basis of how high a degree of utility it has is definitely in accordance with the spirit of the age that this “story of to-day” is a part of – the spirit of utilitarianism.

After this first visit, George contemplates Paula’s mixed nature and “the incongruities that were daily shaping themselves in the world under the great modern fluctuations of classes and creeds” (AL: 67). In other words, the particular experience on a small scale generates reflections about general large-scale matters. What he witnesses in the comradeship between Miss Power and her “company-keeper” Miss de Stancy, he recognizes as “an engaging instance of that human progress of which he had expended many charming dreams in the ears when poetry, theology, and the reorganization of society had seemed matters of more importance to him than a profession which should help him to a big house and income, a fair Deïopeia, and a lovely progeny” (AL: 68 – 69). Apart from the obvious autobiographical tinges that can be sensed in Somerset’s pursuits, we are presented with another example of how the young architect establishes connections between the particular and the general in the sphere of human progress.

### **Matthew Arnold’s Influence**

Millgate validly points out Hardy’s reading of Arnold’s essay on Heine and its discussion of the want of correspondence between ancient and modern (Millgate 2004: 175). In Arnold’s *Heinrich Heine*, the German poet is described as Goethe’s most significant successor in “the war for liberation of humanity” which is about the “liberation of the modern European from the old routine” (Arnold and Goethe in Arnold 1863: 6, 9). One’s understanding is expanded by Arnold’s famous comment:

Modern times find themselves with an immense system of institutions, established facts, accredited dogmas, customs, rules, which have come to them from times not modern. In this system their life has to be carried forward, yet they have a sense that this system is not of their own creation,

that it by no means corresponds exactly with the wants of their actual life, that, for them, it is customary, not rational. The awakening of this sense is the awakening of the modern spirit.

(Arnold 1863: 7 – 8)

In other words, a discernible feature of the modern times is the realization that tradition is like a foreign body to one's actual life – something so different that its presence contrasts starkly with one's current life. While this may be valid for any age, we must take into account that the 19<sup>th</sup> century saw great changes in many fields, as mentioned earlier, and these vast transformations certainly contributed to a faster awakening in this regard. In a context of this kind one can easily fit the instances of novelties contrasting with traditions – be it in the religious custom Paula refuses to take part in (which in itself is a departure from an established tradition of the Church of England), or the explanations regarding the importance of time and the preciseness of the new clock as opposed to the old one. Both are cases of someone realizing that what has the status of an established norm is not relevant to their actual life. They are examples of awakenings of the modern spirit.

Arnold also notes that “the process of liberation, as Goethe worked it, though sure, is undoubtedly slow” (Arnold 1863: 10) which may accord with Collingwood's remark that in the 19<sup>th</sup> century “modern thought” developed updated views of nature and history which led to a realization history develops is not cyclical but rather in a spiral movement, among other things (Collingwood 1949: 12 – 13). He explains that

Changes that appear to be cyclical are not really cyclical. It is always possible to explain them as cyclical in appearance only, and in reality progressive,... or objectively, by saying... that what has been taken for a rotary or circular movement is in fact a spiral movement...

(Collingwood 1949: 14)

In other words, advancement does not necessarily follow a straight progressive line but sometimes meanders, which is why when the future carries more uncertainty, people grow pessimistic toward what is looming on the horizon. The great number of novelties encountered by the characters of *A Laodicean* and the pace at which they changed or disrupted people's lives led to similar negative anticipation. Returning to more philosophical overtones of conclusion, Arnold's comment also echoes Mill's earlier implication that the process of outgrowing various forms of past legacy takes time (Mill 2007: 79) as well as Carlyle's time-conscious beliefs that “the only solid, though a far slower reformation, is what each



begins and perfects on himself" (Carlyle 2007: 48). While these thinkers expressed a view of social development at the beginning of the Victorian period that is similar to the one in Hardy's work in terms of speed, the hopeful charge in what Hardy wrote appears to be absent. This can be confirmed by a consideration of *Jude the Obscure* (1895), Hardy's last novel. It takes the Malthusian ideas expressed in *Tess of the D'Urbervilles* to new extremes of bitterness and leaves Hardy's readers in a still widening gyre from which there seems to be no escape.

Neither tradition nor novelty are particularly well-received within the boundaries of the world of *A Laodicean*, which is not surprising, considering the lukewarmness this title suggests. Sadly, even those of Hardy's characters who embrace novelties such as more accessible education in rural areas grow disillusioned over time and this results in hopelessness, as is the case with *Jude the Obscure*, Hardy's last novel.

## REFERENCES

- Arnold 1863:** Arnold, M. *Heinrich Heine*. Philadelphia: Frederick Leypoldt, 1863.
- Carlyle 2007:** Carlyle, T. Signs of the Times. // *The Spirit of the Age. Victorian Essays*. Ed. Gertrude Himmelfarb. New Haven & London: Yale University Press, 2007, 31 – 49.
- Collingwood 1949:** Collingwood, R. G. *The Idea of Nature*. Oxford: Oxford University Press, 1949.
- Gatrell 1986:** Gatrell, S. Middling Hardy. // *Thomas Hardy Annual* No. 4. Ed. Norman Page. London: Palgrave Macmillan, 1986.
- Gibson 1999:** Gibson, J. *Thomas Hardy – Interviews and Recollections*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 1999.
- Hardy 2000:** Hardy, B. *Thomas Hardy: Imagining Imagination in Hardy's Poetry and Fiction*. London: Athlone Press, 2000.
- Hardy 1975:** Hardy, T. *A Laodicean*. London: Macmillan Ltd, 1975.
- Hardy 2008:** Hardy, T. *Tess of the d'Urbervilles*. St Ives: Vintage, 2008.
- Hardy 1983:** Hardy, E. F. *The Life of Thomas Hardy: 1840–1928*. London: Macmillan Press Ltd, 1983.
- Himmelfarb 2007:** Himmelfarb, G. (ed). *Victorian Essays*. New Haven & London: Yale University Press, 2007.
- Iser 1989:** Iser, W. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.

- Jackson 1984:** Jackson, A. Photography as Style and Metaphor in the Art of Thomas Hardy. // *Thomas Hardy Annual* No. 2. Ed. Norman Page. London: Macmillan Press Ltd, 1984, 91 – 109.
- Larson 2009:** Larson, J. When Hope Unblossoms: Chance and Moral Luck in *A Laodicean*, *The Mayor of Casterbridge*, and *Tess* // *Ethics and Narrative in the English Novel, 1880–1914*. Published online, Cambridge University Press, 2009, 64 – 92.  
<<https://www.cambridge.org/core/books/abs/ethics-and-narrative-in-the-english-novel-18801914/when-hope-unblossoms-chance-and-moral-luck-in-a-laodicean-the-mayor-of-casterbridge-and-tess/F2C0418570761E21956E0B04FC6DB386> > (03.05.2023)
- Lea 1977:** Lea, H. *Thomas Hardy's Wessex*. Hong Kong: Macmillan Publishers Limited, 1977.
- Macrae 1995:** Macrae, A. *W. B. Yeats: A Literary Life*. Houndmills: Macmillan, 1995.
- Mill 2007:** Mill, J. S. The Spirit of the Age. // *The Spirit of the Age. Victorian Essays*. Ed. Gertrude Himmelfarb. New Haven & London: Yale University Press, 2007, 50 – 79.
- Millgate 2004:** Millgate, M. *Thomas Hardy: A Biography Revisited*. New York: Oxford University Press, 2004.
- Pinion 1968:** Pinion, F. B. *A Hardy Companion: A Guide to the Works of Thomas Hardy and Their Background*. London: Palgrave Macmillan, 1968.
- Rowland 2014:** Rowland, Y. *Movable Thresholds: On Victorian Poetry and Beyond in Nineteen Glimpses*. Plovdiv: Plovdiv University Press, 2014.
- Taylor 1982:** Taylor, R. *The Neglected Hardy: Thomas Hardy's Lesser Novels*. London: Palgrave Macmillan, 1982.
- The Bible.** Authorized King James Version. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Thomas 1999:** Thomas, J. *Thomas Hardy, Femininity and Dissent*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 1999.
- Thomas 2013:** Thomas, J. *Thomas Hardy and Desire*. Houndmills: Palgrave, 2013.
- Widdowson 1998:** Widdowson, P. *On Thomas Hardy: Late Essays and Earlier*. Houndmills: Macmillan Press Ltd, 1998.
- Yeats 1989:** Yeats, W. B. *The Collected Poems of W. B. Yeats*. Ed. Richard. J. Finneran. New York: Macmillan Publishing Company, 1989.

## LA FIGURE DE JULIE DANS *LA NOUVELLE HÉLOÏSE* – RÉVOLTÉE, SOUMISE, CONTRADICTOIRE

*Yuliya Ivanova*  
*Université de Plovdiv Païssy Hilendarski*

## THE CHARACTER OF JULIE IN *THE NEW HELOISE* – REBELLIOUS, OBEDIENT, CONTROVERSIAL

*Yuliya Ivanova*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

In this article our purpose is to analyze the character of Julie in *The New Heloise*, an epistolary novel written by the great philosopher Jean-Jacques Rousseau. It is the love of virtue that guides her in her choices, so that the virtue seems inseparable from duty. It is her gift to love passionately that distinguishes her. Julie's feelings extend to all the society around her; she is a lover, a perfect wife, a mother, a daughter, a true friend. She is a creation of the poet born from Rousseau's imagination. Julie is an outstanding woman – rebellious, obedient, controversial, full of passion, love, faith, hope.

**Key words:** Rousseau, *The New Heloise*, virtue, passion, death

*La Nouvelle Héloïse* est un roman épistolaire de l'auteur français Jean-Jacques Rousseau, paru en 1761 chez Marc-Michel Rey à Amsterdam. Maintes fois réédité, il a été l'un des plus grands succès de librairie de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est l'unique roman de Rousseau, qui avait plus la vocation de philosophe que celle de romancier. Ce roman est toutefois considéré comme précurseur du romantisme en France, et inspirera de nombreux auteurs représentatifs de ce mouvement tels Chateaubriand, Laclos ou encore M<sup>me</sup> de Staël.

Intitulé à l'origine *Lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes*, le roman s'inspire largement du manuscrit du XV<sup>e</sup> siècle, provenant de l'abbaye de Clairvaux, *Lettres de deux amants*

*attribuées à Héloïse et Abélard*, représentant une correspondance entre le philosophe scolastique médiéval Abélard et son amante Héloïse. Cette histoire populaire, où un précepteur et son élève vivent malgré tout un amour interdit, est symbolique du message transmis par Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*. L'amour véritable se situe au-dessus des conventions sociales et même de la vie matérielle.

*La Nouvelle Héloïse* est un roman représentant deux tendances opposées-d'une part un désir profond d'émancipation du moi en général et de Julie en particulier, propres aux romantiques et une certaine nostalgie des valeurs et de la morale proclamées par le siècle passé d'autre part.

Dans l'intention d'aborder la problématique de l'article il est nécessaire de noter que Jean-Jacques Rousseau va du particulier au général en présentant l'un des personnages-Julie. Elle n'est pas seulement l'héroïne, elle est le symbole de la théorie que l'individu à la fin du siècle des Lumières est fortement influencé par le milieu social où il est né, où il a vécu et par la famille. Julie révèle: « J'ai été élevée dans des maximes si sévères que l'amour le plus pur me paraissait le comble du déshonneur » (Rousseau 1964: 50).

C'est notamment la figure de Julie, son caractère, ses sentiments, ses pensées que je me propose d'analyser au cours de mes présentes recherches. La présence du nom Julie dans le titre du roman fait le lecteur attendre la description détaillée, le portrait d'une femme ou jeune fille. Tout au contraire dans le roman il y a une absence de description précise des traits physiques, des vêtements, du corps de Julie. Pourtant on découvre ses apparences physiques non pas à travers les mots du narrateur mais à travers les lettres d'un des personnages Saint-Preux: « ses yeux si doux [...] votre air, vos bras, vos mains, vos blond cheveux, vos gestes » (Rousseau 1964: 33).

Sur un autre plan Julie est un personnage plein de contradictions-elle aime avec transport ou meurt de douleur. Ce genre de personne oscille entre les hauteurs et les profondeurs. Après les passions très ardentes vient le sentiment de l'anéantissement. La société de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle est en transition – de la société d'ordres vers une société de classes et les individus sont partagés entre les devoirs qu'ils ont dans la communauté à laquelle ils appartiennent et le désir croissant de jouissance et d'épanouissement personnel. Dans *L'esprit des Lumières* Tzvetan Todorov affirme : « Le premier trait constitutif de la pensée des Lumières consiste à privilégier ce qu'on choisit et décide soi-même, au détriment de ce qui nous est imposé par une autorité extérieure. [...] *Émancipation* et *autonomie* sont les mots qui désignent les deux temps, également

indispensables, d'un même processus. Pour pouvoir s'y engager, il faut disposer d'une entière liberté d'examiner, de questionner, de critiquer, de mettre en doute : plus aucun dogme ni aucune institution n'est sacré» (Todorov 2006: 10). Dans cet ordre d'idées, lorsque Julie est devant un dilemme et semble avoir une certaine liberté, son choix est toujours celui du devoir. Elle sait bien qu'elle ne pourrait survivre moralement si elle n'accomplit le devoir écrasant. C'est son amour de la vertu qui la guide dans ses choix.

La vertu est sur le plan étymologique un substantif formé à partir du latin *virtus*, dans lequel on reconnaît *vir*, l'homme, l'individu de sexe masculin. Donc quand on parle de la vertu on entend l'ensemble des qualités exclusivement masculines. «Les aspects de la vertu sont multiples à travers les siècles. Les sources en sont multiples: les conditions sociales concrètes, les situations réelles, l'expérience des hommes. Par conséquent, la notion de la vertu elle-même reste indubitablement relative, autant sur le plan de l'individu que sur celui de la société» (Timénova-Koen 2013: 32). C'est au XVIII<sup>e</sup> siècle où s'opère un changement du concept de la vertu et on parvient à l'idée de la vertu d'une femme. Julie se montre comme une jeune fille honnête, cultivée, réfléchie. Elle éclaire son monde de sa vertu et de sa foi : «Je veux être fidèle parce que c'est le premier devoir qui lie la famille et toute la société. Je veux être chaste, parce que c'est la première vertu qui nourrit toutes les autres» (Rousseau 1964: 357).

L'ensemble du roman se déroule en Provence ou à la campagne. Rousseau souligne le contraste entre la ville corrompue, Paris particulièrement, et la campagne, seul lieu où peut s'épanouir la vertu. Dans *Accuser et séduire*, Starobinski écrit: «A mi-chemin entre la contingence du monde concret et l'universalité des principes, le monde romanesque de *La Nouvelle Héloïse* se déploie, lui aussi, comme un monde contrastant – monde de sentiments présentés comme plus vrais, de fautes rachetées, de plénitude lumineuse dont le seul énoncé fera sentir au lecteur de Paris tout le bonheur dont il n'a pas la jouissance» (Starobinski 2012: 18). La simplicité des mœurs rustiques est une garantie de la pureté des cœurs et de la vertu des personnages. Loin de la civilisation corruptrice des villes, les vertus de sincérité, de modestie trouvent un milieu favorable. Julie est l'âme omniprésente de la société intime qui l'environne. Dans la seconde Préface de *La Nouvelle Héloïse* Rousseau affirme: «J'observe que dans une société très intime, les styles se rapprochent ainsi que les caractères, et que les amis, confondant leurs âmes, confondent aussi leurs manières de penser, de sentir et de dire. Cette Julie, telle qu'elle est, doit

être une créature enchanteresse; tout ce qui l'approche doit lui ressembler; tout doit devenir Julie autour d'elle» (Rousseau 1964: 28).

Malgré le refus de fuir et d'épouser son amant en Angleterre Julie se sent coupable. Elle sent qu'elle ne pourra plus jamais être en paix avec elle-même. D'un côté elle doit du respect à ses parents et d'autre côté c'est l'amour déchirante—qu'elle éprouve pour son amant : «on force au crime une malheureuse victime en la forçant de manquer de part et d'autre au devoir sacré de la fidélité» (Rousseau 1964: 212).

Les philosophes des Lumières remettent en questions l'existence de Dieu. L'homme croit déjà qu'il peut aspirer à s'épanouir en tant qu'individu parce qu'il n'a pas de place préétabli sur terre. L'homme est libre de ses actes. D'après Julie le bonheur peut être atteint par la liberté de s'instruire et de se développer sur le plan de l'esprit: «L'esprit s'orne, la raison s'éclaire, l'âme se fortifie, le cœur jouit : que manque-t-il à notre bonheur?» (Rousseau 1964: 52).

D'ailleurs Julie possède une vaste culture. Le programme d'études comporte la poésie italienne, le théâtre français, l'algèbre, la géométrie, l'histoire moderne. On s'aperçoit que les lectures de Julie sont bien plus vastes. Elle a même lu la *République de Platon*, ce qui est impressionnant pour une jeune fille de l'époque. Le Moi de Julie et ses désirs se confrontent aux exigences de la société d'où vient la lutte entre passion et vertu que les personnages principaux Julie et Saint-Preux mènent. Dans le roman la jouissance est réelle mais souvent accompagnée de remords, de regrets et d'angoisses. L'éducation morale et religieuse de Julie, les préjugés sociaux aussi expliquent pourquoi la jeune fille refuse de s'engager dans l'aventure.

En plus les lettres des deux amants sont souvent baignées de pleurs, leurs visages inondés de larmes. Dans la lettre où Julie proclame son dernier adieu à son amant, elle mouille sa lettre de ses larmes au point d'en effacer les lettres: «Mon Dieu que fais-je?... Vous le verrez trop à l'état de ce papier» (Rousseau 1964: 377). Souvent Julie et son amant sont plongés dans la mélancolie violente. Les moments doux passés ensemble ne sont plus que des souvenirs attendrissants. Julie est anxieuse de savoir que le temps coule vite, que les jeux du destin sont inévitables et que le bonheur est éphémère: «Je l'avais trop prévu; le temps du bonheur est passé comme un éclair, celui des disgrâces commence, sans que rien m'aide à juger quand il finira» (Rousseau 1964: 87).

Julie préfère envisager la passion d'autrefois avec plus de distance quand elle se remémore leurs amours dans la III<sup>ème</sup> partie, lettre XVIII. Cette lettre principale met en scène le combat inférieur qui trouble Julie.

En suivant les obligations de son père, elle finit PAR par épouser M. de Wolmar: «La tristesse et l'amour consumaient mon cœur; je tombai dans un abattement dont mes lettres se sentirent» (Rousseau 1964: 343). Déchirée entre son cœur et son devoir, Julie choisit finalement de se soumettre à son père – un véritable sacrifice pour elle, elle qui est incapable de causer du malheur aux «auteurs de ses jours». Elle préfère son propre malheur à celui de ses parents. Julie décide de renoncer à l'amour qu'elle considère la raison de toutes les fautes. Elle décide de rompre définitivement avec son amant Saint-Preux. Promise à quelqu'un d'autre, elle écrit: «Adieu, mes uniques amours. Adieu pour la dernière fois, cher et tendre ami de Julie. Ah! si je ne dois plus vivre pour toi, n'ai-je pas déjà cessé de vivre?» (Rousseau 1964: 328).

L'amour et la passion triomphent dans la première moitié du roman mais disparaissent dans la seconde, quand Julie est devenue Madame de Wolmar qui elle-même prétend que la vie matrimoniale n'exige pas l'amour et encore moins la passion. Dans la seconde Préface, Rousseau remarque:«Les détails de la vie domestiques effacent les fautes du premier âge: la chaste épouse, la femme sensée, la digne mère de famille font oublier la coupable amante» (Rousseau 1964: 17). Une fois mariée, Julie remet sa vie dans les mains de Dieu et se laisse guidée par Lui, ce qui lui permettra de mener la vie vertueuse qu'elle désire. En Dieu elle retrouve la paix ultime. Rousseau considère le mariage comme un moyen par lequel l'âme peut s'élever. Un mariage est la source de tous les biens de l'homme-la santé, la force, le courage. Lorsque son père lui apprend qu'il l'a promise à son ami Wolmar, Julie est désespérée et se révolte d'abord: «Enfin, mon père m'a donc vendue? il fait de sa fille une marchandise, une esclave... Père barbare et dénaturé!» (Rousseau 1964 : 94). Le mariage arrangé devient alors forcé et Julie finit par céder au nom du bonheur commun.

Après un long tour du monde, Saint-Preux revient chez sa Julie. Les anciens amants se retrouvent seuls. Après sept ans de silence la correspondance entre les deux reprend de nouveau. Julie est heureuse mais le bonheur l'ennuie. Elle tombe malade après une chute qu'elle a dû faire au lac pour sauver son fils Marcellin de la noyade. Les dernières heures de Julie sont exemplaires de sa vocation dévote. Dans son livre *Transparence et obstacle* Jean Starobinski écrit: «La mort de Julie et sa profession de foi ouvrent une perspective idéologique fort différente de celle qui semblait avoir trouvé son achèvement dans l'équilibre humain de Clarens. C'est tout l'ordre humain que la mort de Julie remet en cause.[...]Julie, il est vrai, ne meurt pas d'une mort d'amour, mais pour avoir accompli son devoir de

mère : Rousseau a transporté sur le plan de la vertu un acte qui, selon le mythe de l'amour-passion, aurait dû être motivé par la volonté de destruction inhérente à la passion elle-même. Une ambivalence subsiste néanmoins. Julie meurt par vertu, mais sa mort accomplit un regret passionné de Saint-Preux: «Que n'est-elle morte!» (Starobinski 1971: 140). Même le pasteur lui confie: «Madame, votre mort est aussi belle que votre vie : Vous avez vécu pour la charité; vous mourez martyre de l'amour maternel. Soit que Dieu vous rende à nous pour nous servir d'exemple, soit qu'il vous appelle à lui pour couronner vos vertus» (Rousseau 1964: 717).

En somme, Jean-Jacques Rousseau a donné à Julie tous les traits de la féminité. C'est le don d'aimer qui la distingue, non seulement parce qu'elle nourrit un amour inépuisable qui la conduira à la mort, et qui est destiné à durer par-delà la mort, mais parce que ses sentiments s'étendent à toute la société qui l'entoure; elle est une amoureuse parfaite, une épouse, une mère, une jeune fille, une amie parfaite. Elle porte ce rayonnement dans son cœur et grâce à elle la communauté de Clarens s'élève à une unité supérieure où règne la vertu.

## RÉFÉRENCES

- Eigeldinger 1978:** Eigeldinger, M. *Jean-Jacques Rousseau Quatre études de Jean Starobinski, Jean-Louis Lecercle, Henri Coulet, Marc Eigeldinger*. Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1978.
- Rousseau 1964:** Rousseau, J.-J. *Œuvres complètes II La Nouvelle Héloïse; Théâtre – poésie; Essais littéraires*. Paris: Gallimard, 1964.
- Starobinski 1971:** Starobinski, J. *Jean-Jacques Rousseau La transparence et l'obstacle*. Paris: Gallimard, 1971.
- Starobinski 2012:** Starobinski, J. *Accuser et séduire Essais sur Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Gallimard, 2012.
- Timénova-Koen 2013:** Timénova-Koen, M. *Le Métissage des réalités en Littérature*. Plovdiv: Éditions de l'Université «Païssy Hilendarski», 2013.
- Todorov 2006:** Todorov, Tzv. *L'esprit des Lumières*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2006.



## ПЪТЕШЕСТВИЕТО НА ФРЕНСКИТЕ РОМАНТИЦИ КЪМ ОРИЕНТА, ПЪТУВАНЕ КЪМ СЕБЕ СИ ИЛИ СРЕЩА С „ДРУГИЯ“

*Иванка Ненова*

*Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“*

## THE JOURNEY OF THE FRENCH ROMANTICS TO THE ORIENT, A JOURNEY TO YOURSELF OR MEETING THE “OTHER”

*Ivanka Nenova*

*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

Since the beginning of the 19th century, the Orient has been the subject of ever-increasing interest. Researchers and travelers describe and arrange it, accumulate their knowledge about it in the form of numerous texts. The texts of three French writers from the Romantic era – Chateaubriand, Lamartine and Nerval – flow into this discourse dedicated to the Orient. Three books, travel notes, dedicated to distant lands, unknown cultures and the self-knowledge that every traveler achieves in the process of traveling. Ancient history, beautiful landscapes and cultural clashes that have the lands of the Levant and North Africa as their decor.

**Key words:** Orient, travel, exoticism, self-knowledge, imagination

В края на XVIII и началото на XIX век пътешествия, мисионерски мисии и експедиции стават все по-обичайно явление в земите на изток. Много европейци пътуват към Ориента, но най-често това са англичани и французи. Тези пътувания се осъществяват както в резултат на колониални интереси и на представата за цивилизационната роля на Европа сред източните народи, така и като резултат от лични проекти. Много пътешествия са били предприемани заради романтичната привлекателна сила, която има загадката на далечното и непознатото, както и от желанието да се посетят местата, където е въз-

никнало християнството. В тази група попадат и пътешествията на авторите, които разглеждаме в тази статия.

Шатобриан, Ламартин и Жерар дьо Нервал, с известна отдалеченост във времето, поемат на Изток, водени от свои лични цели и търсения. Всеки от тях след завършване на пътуването дава литературна форма на преживяното по пътя. Написват текстове, които оживяват във въображението ни величието на Партенона, изящната природа на арабските коне, горещия полъх на хамсина<sup>1</sup>. Дават ни образи и усещания, говорят ни за чужди земи и култури. Така сътвореното от тях по подобие на други текстове на учени, мисионери и последвали ги пътешественици се влива в по-голямото цяло на едно систематизирано познание за Ориента.

Но това познание според съвременния хуманитарист ориенталист от палестински произход Едуард Саид не е безпроблемно. От една страна, пътеписите и научните трудове са текстове, създадени с намерението да направят далечното по-близко, но от друга страна, същите тези текстове, като част от „ориенталисткия дискурс“<sup>2</sup>, допринасят за това непознатата култура да остане неразбрана и все така чужда. В своята книга „Ориентализмът“ Саид обръща внимание на факта, че всеки един текст, свързан с Ориента, има конструираща функция. Без значение от жанра, в който е написан, текстът създава представи, които оказват влияние върху разбирането и опознаването на Изтока: „Дори най-безобидният пътепис (а след средата на века са написани буквално стотици такива) допринася за насищането на обществените представи за Ориента“ (Саид 1999: 240). Съвсем естествено е тогава, че Саид обръща

---

<sup>1</sup> Хамсйн е сух, горещ, южен местен вятър в североизточната част на Африка (Египет, Судан) и в страните от Близкия изток.

<sup>2</sup> „Ориенталисткия дискурс“ представлява институционализиране на образа на Ориента и ориенталците. Той е резултат от работата на „ориенталистите“, тоест хората, които изучават и описват Ориента, писатели или учени. Тези хора говорят от негово име, придават му форма, създават „ориенталистка реалност“, без действително да се интересуват от мястото, културата и хората. Създават система от идеи, които оказват силно влияние върху западния човек. Една представа за реалността, която затвърждава разделението между познатото и непознатото, между Европа/Запада и Ориента/Изтока, между ние и те: „Ориентът придобива дискурсивна идентичност, която го прави неравностоен на Запада“ (Саид 1999: 193 – 194).

внимание и на пътеписите на френските романтици<sup>3</sup>, които са част от „литературната тълпа“<sup>4</sup>, минала през Ориента.

Саид посочва Шатобриан и Едуард Лейн<sup>5</sup> като първите важни фигури, които предопределят характера на познанието за Ориента и неговите ограничения. Всички след тях се позовават на техните трудове и подобно на тях или създават научни трудове като Лейн, или описват лични впечатления като Шатобриан.: „Проблемът при личните излияния е, че те неизменно се оттеглят до позиция, приравняваща Ориента с личните фантазии, дори ако, погледнато от естетическа гледна точка, тези фантазии да са на много високо ниво“ (Саид 1999: 220).

Ако пътешествията на френските романтици бъдат разглеждани като „лични излияния“ и фантазии, то те биха могли да бъдат определени по-скоро като пътуване към себе си. Пътуването към „другия“ се оказва проблематично. Те са водени не от желанието да срещнат „другия“, а от свои лични цели: „Отидох да търся образи, това е всичко“<sup>6</sup> (Шатобриан 2019: 55); „Въображението също има своите нужди и своите пристрастия. Аз съм роден поет...“ (Ламартин 2019: 27); „Ще се опитам да разгледам страни, които не съм виждал“ (Нервал 2010: 16).

И тримата имат свой мотив да търсят обогатяване на личния си опит, но това обогатяване не може да се случи без „другия“. Не може да се случи, ако цял живот стоиш на едно място и препрочиташ определени книги. В „Ние и другите“ Цветан Тодоров ни припомня Монтен, според когото пътешествието е най-доброто училище. Доброто познаване на „другите“ дава възможност за собствено развитие. Така всеки от тримата писатели, воден от лично търсене, започва своето пътешествие и го осъществява според собствените си личност и светоглед.

Шатобриан заминава, за да види от първо лице местата, за които по-късно ще пише в „Мъчениците“ (Les Martyrs, 1809). Преди пътуването си той се подготвя много задълбочено и когато се намира в земите, за които е чел, често цитира историци, пътешественици и съпоставя дадената от тях информация със своя непосредствен опит.

<sup>3</sup> Става дума за следните пътеписи: „Пътеводител от Париж до Йерусалим“ на Шатобриан, публикуван през 1811 г., „Пътешествие из Ориента“ на Ламартин, публикуван през 1835 г., и „Пътешествие из Ориента“ на Нервал, публикуван през 1851 г.

<sup>4</sup> Определение, дадено от Е. Саид в „Ориентализмът“ за всички, които са посетили Ориента и впоследствие са дали литературна форма на своите преживявания в различни по жанр текстове (Саид 1999: 209).

<sup>5</sup> Едуард Лейн е британски ориенталист и преводач, чиито „Нрави и обичаи на съвременните египтяни“ (1836) за много западни пътешественици са били източник на информация, вкл. и за Нервал.

<sup>6</sup> Преводът на всички цитати от френски на български език е мой – И. Н.

Почти през цялото време френският романтик, който се интересува искрено от славните исторически останки по пътя му, следи за достоверността на прочетеното и отбелязва старателно промяната, настъпила с времето: „Пътешественикът е нещо като историк: негово задължение е да разказва вярно това, което е видял или е чул да казват; не трябва нищо да си измисля, но не бива и нищо да пропуска и каквито и да са неговите лични мнения, те никога не трябва да го заслепяват дотам, че да премълчи или скрие истината“ (Шатобриан 2019: 56).

Но когато описва природата, Шатобриан описва по-скоро чувствата, които едно място поражда у него, своите мисли и вълнения. Разказва не толкова за това, което вижда, колкото за това, което изпитва. Разказва за себе си и своите преживявания, но не и за хората, които среща. Те са споменавани рядко и лаконично.

Всъщност Шатобриан изобретява модерния турист, който „предпочита мъртвите пред живите и предметите пред хората“ (Тодоров 2013: 324).

Двадесет и пет години по-късно<sup>7</sup> Ламартин също предприема пътуване на Изток. Макар и да не го формулира експлицитно, един от мотивите му е съперничеството с Шатобриан. За Ламартин е важно да посети места, на които Шатобриан не е бил<sup>8</sup>, както и да подчертае, че е видял същите места, но по нов начин. Той смята, че Шатобриан твърде много е разчитал на въображението си, имал е избирателна памет и описанията, дадени от него, са неточни. Ламартин иска да покаже, че има нещо повече от пустини и гробници по онези земи.

На пръв поглед това са две съвсем различни пътешествия. Шатобриан пътува като поклонник. Той търси, вижда и описва останките от едно славно минало. Придружават го само трима души – неговият слуга, водач от местните хора и един преводач. Докато пътуването на Ламартин е дори от днешна гледна точка луксозно пътешествие. Той наема кораб с 18 души екипаж, придружаван е от своята съпруга, тяхната дъщеря, трима приятели, от които единият е лекар, има лична прислуга, достатъчно на брой оръжия и дори библиотека с 500 книги.

Ламартин пише по време на пътуването си не за да дава вярно и точно описание на земите, през които минава. Това вече е направено от предшествениците му, като визира и Шатобриан. Написаното от него може да бъде от интерес единствено за художниците. Той е во-

---

<sup>7</sup> Шатобриан пътува на изток през 1806 – 1807 г., а Ламартин – през 1832 – 1833 г.

<sup>8</sup> Ламартин пристига в Бейрут и се установява за известно време там заедно със семейството си, а Шатобриан така и не посещава този град.

ден от желанието си да открие нови цветове, ново вдъхновение за своите поеми. Това и прави, вижда Ориента с очите на художник. Разказът му е изпълнен с пейзажи, цветове и нюанси.

Интересът му е привличан много по-често от величието на природата, отколкото от хората, които живеят по тези земи. При срещите си с местните Ламартин действа и се държи по-скоро като представител на Франция, отколкото като пътешественик. Общува предимно с хора на властови позиции – консули, посланици, халифи. Хора, чиито правомощия биха улеснили неговото пътуване и с които взаимно си засвидетелстват полагащото им се уважение. Обикновеният човек е наблюдаван отдалеч и с не особено голям интерес.

Но още в началото на своя пътепис Ламартин отбелязва, че в него няма нито история, нито нрави. Има бележки, които поетът е водил за себе си, за да не изгуби наученото по време на пътуването, за да запази и в бъдеще „това голямо и същностно обогатяване на мисълта чрез мисли, места, факти, чрез сравняването на едни времена с други времена, на едни обичаи с други обичаи, на едни вярвания с други вярвания“ (Ламартин 2019: 8).

Пътешествието на Нервал, което повтаря донякъде това на Ламартин, а съответно и на Шатобриан, също заема своето място в нарастващото познание за Ориента.

Неговата книга, „Пътешествие из Ориента“, в най-голяма степен се отдалечава от пътеписа като жанр и се доближава до този на романа. Във всяка от четирите части, от които се състои книгата, откриваме разказ в разказа. Непосредствените спомени и преживявания на Нервал се смесват с фантастични истории и легенди. Тук разминаването между поетичната форма, дадена на пътешествието, и действително осъщественото от Нервал пътуване е най-голямо. Но въпреки това неговите бележки оставят най-силно усещане за доближаване до чуждата култура в сравнение с тези на предшествениците му. Ако Шатобриан се интересува преди всичко от миналото и историята, а Ламартин – от яркостта на цветовете и природните картини, то Нервал се интересува от нови преживявания, от непознати лица и обичаи. Той не пътува като повечето хора, не е от „тези джентълмени с неизменните им шапки, пристегнати дрехи и ръкавици, които не смеят да се слоят с тълпата, за да видят нещо интересно“ (Нервал 2010: 191). Той наблюдава, задава въпроси, желае да участва активно в битието на Ориента. Наема къща в коптски квартал на Кайро, купува си арабски дрехи, оформя брадата и косата си като местните и вече не се различава от тях. Превръща се в жител на града, защото „безспорно това

е единственият начин да го разбереш и обикнеш“ (Нервал 2010: 231). Според Саид Нервал използва най-добре своето пребиваване в чуждата култура и неговият Ориент „е не толкова сграбчен, присвоен, ограничен или кодиран, колкото изживян, използван естетически и със силата на въображението като едно обширно място, изпълнено с възможности“ (Саид 1999: 226). Най-често тези възможности остават неосъществени в действителност, но затова пък мястото е действително благодатно за въображението: „Кой не би се размечтал за приключения и загадки при вида на тези високи къщи с решетки на прозорците, зад които често проблясват озарените от любопитство очи на млади девойки?“ (Нервал 2010: 391).

В пътешествията и на тримата автори могат да бъдат открити моменти в подкрепа на тезата на Саид, че европейецът пристига в Ориента с предварително изградени представи, заети от по-рано написани текстове. Много от тези представи се оказват погрешни: „Трябваше, значи, да се простим и с илюзията за сладостния живот в харема...“ (Нервал 2010: 264). Но по-важното е, че тези предварително изградени нагласи се явяват пречка в по-голяма или в по-малка степен за пълноценна и равнопоставена среща между две чужди една на друга култури. По-важното е, че в повечето случаи Ориентът остава неразбран, а неговата култура бива определена като по-слабата, по-женствената<sup>9</sup>, по-малоценната. А всеки следващ пътешественик или изследовател пристига в непознатите земи на Изтока, добре образован предварително, и вместо да събере сам свое лично познание за новото, в повечето случаи се опира на вече наученото само за да потвърди неговата правота.

Саид точно показва този феномен на нарастващо познание, в който всяко ново знание за Ориента се позовава на предхождащото го. И е прав да подчертае зловредното влияние на предварителните представи и нагласи на индивида върху разширяването на неговото познание, както и опасностите, които крият в аксиологичен план.

Но тези опасности са част от всяко едно познание. Те не се определят от това дали опознаващият индивид е европейец, или ориенталец, писател, или учен, те са част от ограниченията, които човешкото познание има пред себе си. Единствено трябва да внимаваме за тях и да помним, че всяко едно твърдение е само лично наблюдение, щрих,

---

<sup>9</sup> „Самият Ориент пък на свой ред, мислен по презумпция като неравностоен на Запада, бива представян по-скоро в термините на женскостта“ (Протохристова 2016: 152).

добавен към общата картина, който може да бъде поправен веднага след нас от една по-умела и наблюдателна ръка.

Книгите и на тримата френски романтици са само лично отражение на впечатленията, които Ориентът е оставил у всеки един от тях.

Ако разглеждаме редовете, които са написали, единствено като част от многото щрихи в картината, наречена Ориент, бихме могли да се насладим на удоволствието да видим пустините през техните очи, да чуем техните мисли и да вземем за себе си онези зрънца от тяхното знание, които ни се струват важни, като помним, че не това е ориенталската култура, а само едно от множеството нейни отражения.

## ЛИТЕРАТУРА

**Ламартин 2019:** Lamartine, A. *Voyage en Orient*. 2019, 1306. < Voyage en Orient (Lamartine)/Texte entier/Volume 1 – Wikisource> (6.04.2022).

**Нервал 2010:** Нервал, Ж. *Пътешествие из Ориента*. [Nerval, G. Pateshestvie iz Orienta.] София: Алтера, 2010.

**Протохристова 2016:** Протохристова, К. *Теми с вариации*. [Protohristova, K. Temi s variatsii.] Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2016.

**Саид 1999:** Саид, Е. *Ориентализмът*. [Said, E. Orientalizmat.] София: Кралица Маб, 1999.

**Тодоров 2013:** Todorov, Tz. *Nous et les autres*. 2013, 452. < Nous et les autres la réflexion française sur la diversité humaine | Todorov, Tzvetan | download (1lib.to)> (15.11.2021).

**Шатобриан 2019:** Chateaubriand, Fr. R. *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. 2019, 470. < Itinéraire de Paris à Jérusalem – Et de Jérusalem à Paris | François-René de Chateaubriand | download (1lib.to)> (6.12.2021).

**ХУДОЖЕСТВЕННОТО ИЗОБРАЗЯВАНЕ  
НА ИСТОРИЧЕСКАТА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ В РОМАНА  
НА ДЮМА „САН ФЕЛИЧЕ“**

*Анна Шкодрова*  
*Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“*

**THE ARTISTIC REPRESENTATION OF THE HISTORICAL  
REALITY IN DUMAS' NOVEL “SAN FELICE”**

*Anna Shkodrova*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

In this article we will focus on a lesser-known Dumas' novel – “San Felice”, a product of his more mature creative period. With this work Dumas creates a true epic of the Neapolitan revolution of the late 18th century and includes many historical figures as main characters in his narrative. We will trace the relation between the author's artistic depiction of the events and the historical facts that became the basis of his work and we will briefly review the historical prototypes used by the author in the novel.

**Key words:** epic, Neapolitan revolution, artistic representation, historical reality, historical fact, prototypes

Александър Дюма (1802 – 1870) е един от писателите с най-многообразно и богато литературно творчество не само във френската, но и в световната литература на всички времена. През целия си сравнително дълъг житейски път той старателно събира, изучава и претворява в произведенията си невъобразимо количество ценен исторически материал, който се разгръща на фона на изключителното художествено въображение на автора и се допълва от художествената фикция по един майсторски начин, което довежда до пълно заличаване на границите между въображение и действителност.

В настоящата статия ще се спрем на един по-малко познат на читателите роман на Дюма – „Сан Феличе“, рожба на по-зрелия му



творчески период. Ще проследим връзката между художественото изобразяване на събитията от автора и историческите факти, послужили за основа на неговата творба. С това свое произведение Александър Дюма създава една истинска епопея на Неаполитанската революция от края на XVIII век и включва множество исторически фигури като главни действащи лица в повествованието си. Създаван от 1863 до 1865 г. и публикуван за първи път през 1864 г., романът епопея „Сан Феличе“ се обръща към италианската история и представя на читателя подробно събитията, развили се в Кралството на Двете Сицилии през последните две години на XVIII век. Това е времето на управлението на Директорията във Франция и епохата на славните победи на Наполеон. Образът на самия Наполеон не присъства в романа, но е представен индиректно чрез действията на неговите бойци.

Събитията в романа започват през септември 1798 г. и продължават до 1800 г. Двата доминиращи факта, описани като основни събития, са нахлуването на френските войски под командването на генерал Шанпионе в Неаполитанското кралство и обявяването на Партенопейската република, която детронира от власт династията на Бурбоните, както и последвалата санфедистка реакция, довела до реставрацията на крал Фердинанд на престола от кардинал Руфо и жестоките кланета, последвали тази реставрация.

В предговора към романа самият Дюма подчертава невероятността на тези два факта, тъй като е известно, че „Шанпионе разбива с 10 000 републиканци една армия от 65 000 войници и след тридневна обсада завзема една столица с 500 000 жители, а Руфо, тръгнал с пет души от Месина, увеличава непрестанно привържениците си, минава през целия полуостров, от Реджо до нос Магдалена, пристига в Неапол с 40 000 санфедисти и възстановява на престола сваления крал.

Потребен е Неапол с неговото невежествено, непостоянно и суеверно население, за да могат подобни невъзможни неща да се превърнат в исторически събития“ (Дюма 1969: 5).

Романът „Сан Феличе“ се отнася към последните големи произведения в творчеството на Александър Дюма. Написан през втората половина на XIX век, той вече носи очевидните белези на творческата зрялост на автора, който включва нови и непознати дотогава характеристики в своя художествен стил.

Изграждането на романа е своеобразно от гледна точка на неговата структура. Стилът на Дюма е доста по-различен от този на по-ранните му романи. Докато в тях писателят поставя основен акцент върху приключенско-авантюристичния елемент, тук той използва

най-разнообразни методи в изграждането на повествованието, проявявайки се не само като даровит повествовател, но и като истински историк. Подобно на Виктор Юго, Дюма се спира дори и на най-дребните подробности, свързани с историческото описание на представяните събития.

Романът започва с бляскавите тържества по случай посрещането на адмирал Нелсън в столицата на Неаполитанското кралство като всемогъщ съюзник и избавител от надвисналата заплаха за Наполеоново господство над Европа. Първите глави от романа представляват подробно описание на всяко от местата, на които се развива действието по-нататък и които имат голямо значение за по-нататъшното повествование. Въпреки че разказът се води от трето лице, авторът като че ли не се задоволява с това да се изяви само в ролята на безпристрасен наблюдател на описваните събития, а се опитва сам да ръководи действието, като постоянно спира повествованието, забавяйки го, за да вмъква нови епизоди и да ни даде по-детайлни описания на всяко едно действащо лице, което въвежда. Широко използваните литературни похвати, като ретардацията и ретроспекцията, правят производението изпълнено с живот и съдържание, надхвърлящо обичайните времеви рамки на развитието на действието.

Възторженото посрещане на Нелсън става причина за напускане на френския посланик на кралския двор, което означава ясен и недвусмислен сигнал за обявяването на война. Като французин Дюма се гордее с военните успехи и постиженията на френската държава в областта на науката и изкуството, както и с все по-широко разпространените се идеи за свобода, равенство и братство. В романа си той описва французите и техните неаполитански привърженици с разбираема симпатия и обич, представяйки ги като носители на факела на свободата и борбата за независимост срещу вековните тиранически устои и потисническото мракобесие на властимащите, ръководещи се от своите собствени принципи за лично благополучие в ущърб на интересите на поданиците си. Подвизите на френската армия са представени като оправдана и необходима закономерност, наложена от възжеланията на неаполския народ за независимост и промяна.

В своя роман „Сан Феличе“ Александър Дюма проявява изключителна симпатия и към неаполския народ с неговия вечен стремеж към свобода и независимост. Образите на италианските революционери се оказват изключително познати на всеки от читателите на романа, независимо към каква народност и епоха принадлежат, тъй като виждат в тях вечните стремления на всеки народ свободно да изразява

своите мечти и да ги въплъщава в битието си. В хода на историческите събития обаче скоро става ясно, че френските просветителски идеи не намират широк отзвук у другите народи, или поне не на този ранен етап. Времето на италианското освобождение и единение все още не е настъпило и трябва да измине още почти половин век, за да могат тези идеи да покълнат и да се развият благоприятно за жителите на Апенинския полуостров. А в края на XVIII век, през далечната 1798 г., идеята на Наполеон за обединение на цяла Италия под единен скиптър все още е изглеждала нещо много по-близко до мечтите, отколкото до реалността. Френската армия навлиза в Рим, а след това и в Неапол като чуждестранен поробител и въпреки създадената Римска, а по-късно и Партенопейска република гласовете в подкрепа на новите идеи не са така многобройни, както би следвало да се очаква. Затова и появилата се срещу тези събития реакция не закъснява да придобие грандиозни мащаби.

В LXVIII глава от романа Дюма обяснява разликата между свободните и независимите народи. Той изчерпателно изтъква особеностите на южняшкия темперамент и характер, проявили се с пълна сила и станали основа на събитията от 1798 – 1799 г. „Колективната смелост е качество на свободните народи. Индивидуалната смелост е качество на народи, които са само независими“ (Дюма 1969: 687). Авторът описва едно много обичайно явление сред южните народи и особено в Южна Италия – това е разбойничеството. То е почти национална черта и белег на независимостта на тези народи. Мястото, което Дюма отделя на това явление в романа си, е предопределено от основната роля, която то изиграва в зараждането и разпространението на санфедистката реакция, довела до изгонването на французите от Неапол и възстановяването на властта на Бурбоните.

„В 1798 година неаполци бяха още в стадия на независимостта; те не познаваха нито свободата, нито братството; затова бяха разбити в редовна битка от една войска, пет пъти по-малобройна от тях. Но селяните на неаполските области са били всякога независими. Затова при зова на монасите, които им говореха от името на Бога, при зова на краля, който им говореше в името на семейството, а най-вече при зова на омразата, която говореше от името на алчността, грабежа и убийствата, всички въстанаха“ (Дюма 1969: 688).

Както в повечето си предишни романи, в предговора към „Сан Феличе“ Дюма изтъква, че и тук героите му се делят на исторически и измислени личности. Разликата се състои в това, че в произведението си авторът извежда на сцената самите исторически лица с техните ис-

тински имена и постъпки, без да ги прикрива зад художествени образи с отделни черти, заимствани от реалните прототипи. Разбира се, романтичната окраска и тук не липсва и подчертава още повече трагичните събития от неаполитанската история.

На първо място, като художествено-романтичен образ се явява главната героиня, дала името си на романа – Луиза Сан Феличе. Млада, красива и образована аристократка, съпруга на възрастен благородник, приближен на кралския двор, тя води скромен и уединен живот далеч от светското тщеславие и суета. Но една нощ животът ѝ се преобръща и противно на желанието си тя бива въввлечена във водовъртежа на политическите събития, разиграли се на неаполитанската сцена. Спасявайки живота на младия офицер Салвато Палмиери и свързвайки съдбата си с неговата, Луиза избира страната, на която ще застане, а зародилата се любов между двамата предопределя трагичния край на живота им, пожертван пред олтара на революцията.

Образът на Луиза Сан Феличе в романа има много малко общи неща с историческата личност, живяла през втората половина на XVIII век. Родена като Мария Луиза Фортуната де Молина през 1764 г., дъщеря на генерал от испански произход, тя става съпруга на свой братовчед, неаполитанския благородник Андреа Сан Феличе, младеж без средства и титли. Животът на двамата съпрузи в Неапол е доста скандален поради дълговете, които натрупват, и впоследствие те са изпратени в изгнание в провинцията, далече от кралския двор. След френската инвазия през 1799 г. е организиран заговор срещу Партенопейската република с цел нейното сваляне, който е ръководен от едно bankerско семейство с швейцарски корени на име Бейкър. Луиза Сан Феличе, която се движи както в републиканските, така и в монархическите среди, скоро разбира за съществуването на този заговор и споделя това със своя любим Фердинандо Фери, офицер от републиканската армия. Фери от своя страна разказва събитията на своя близък приятел Винченцо Куоко (1770 – 1823), който пише по-късно „Историческа сага за неаполитанската революция от 1799“ (Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799). Неоспорим исторически факт е това, че крал Фердинанд, изпращайки на кардинал Руфо списък с категориите служители, които да бъдат арестувани и съдени за държавна измяна, набляга особено на имената на Луиза Молина Сан Феличе и на Винченцо Куоко, разкрили заговора на роялистите, воден от bankerите Бейкър, баща и син (Кроче 1942). Много предани на републиката личности били арестувани и екзекутирани, както и Луиза Сан Феличе, чиято присъда била отлагана няколко пъти, но по насто-

яване на краля, опитващ се да я приведе в изпълнение с цената на всичко, накрая тя била изпълнена на 11 септември 1800 г.

Другият романтичен художествен образ в романа е този на Салвата Палмиери – обобщен образ на революционера, възпитан още от най-ранното си детство в ненавист към тиранията и беззаконията на местните неаполитански феодали. Осъден от малък да се скита из чужди страни, той симпатизира на идеите на Френската република за свобода и равенство и наречен Салвата от баща си (от италианската дума *salvato*, т.е. „спасен“) след трагичната гибел на майка си при чудотворното му рождение, се възприема от читателя като човек, способен да се изтръгне от лапите на смъртта при всякакви обстоятелства. Постъпвайки във френската армия, младият офицер се отличава със своята непоколебима решителност и смелост, като храбро се изправя срещу всички опасности по пътя си, спечелвайки по този начин пълното доверие на генерал Шанпионе. Изпълнявайки опасно поръчение на генерала, Салвата се среща с Луиза и това бележи трагичния обрат в живота на двамата влюбени.

Името Салвата Палмиери е художествена измислица на Дюма. За този образ той заимства черти от историческия прототип Фердинандо Фери (1767 – 1857). Животът на Фери обаче е доста по-продължителен и изпълнен с по-различни събития от този на художествения образ. След падането на републиката Фери е арестуван и през 1801 г. е осъден на изгнание. От 1806 г. той отново е на служба в Неапол в кралската администрация на кралете Жозеф Бонапарт (1768 – 1844) и Жоашен Мюра (1767 – 1815). За разлика от него Салвата от романа на Дюма става символ на романтичния воин, борещ се отчаяно за идеалите си и приемащ достойно трънливия път на революцията с всички нейни възходи и падения.

В романа „Сан Феличе“ Александър Дюма неведнъж изтъква, че пише роман епопея. Той използва архивни исторически документи и писма, като цитира дословно тяхното съдържание и майсторски го вплита в художественото си повествование. Освен двата романтични образа – на Луиза и Салвата, писателят създава правдива и цялостна картина и на останалите исторически действащи лица.

Един от основните исторически герои е крал Фердинанд. В хода на повествованието си Дюма постоянно се опитва да даде всички най-точни характеристики, известни за този владетел, и да очертае специфичния му облик, без да премълчава или да добавя нови черти. В предговора към романа си той дава думата на Джузепе Горани (или Жозеф Горани), италиански граф, писател и дипломат, натурализиран францу-

зин, автор на интересното произведение „Тайни мемоари за дворовете, правителствата и нравите на главните италиански държави“ (Mémoires secrets et critiques des cours, des gouvernemens et des mœurs des principaux états d'Italie), издадено в Париж през 1793 г. В него Горани дава подробни описания за детството и битата на неаполитанския крал.

Фердинанд I (1751 – 1825), син на испанския крал Карлос III и крал на Неапол първоначално като Фердинанд IV, а след това и крал на Двете Сицилии като Фердинанд I, се възкачва на трона още като дете. Поради липса на добро възпитание и образование у неговите възпитатели той не усвоява почти нищо от науките, необходими за държавническото развитие на един бъдещ монарх. За сметка на това обаче отрано се пристрастява към лова и риболова и тези негови страсти го карат да пренебрегва жизненоважни решения за кралството. А това се оказва много удобно за интересите на кралица Мария-Каролина и нейното обкръжение, които управляват по свое собствено усмотрение (Горани 1793). Дюма не може да си обясни популярността на краля сред населението и особената любов, на която се радва той. Въпреки своята безпристрастност писателят ни представя резкия контраст между образите на краля и кралицата в неаполското народностно съзнание. Фердинанд е така нареченият „народен владетел“ или крал Назоне – име, дадено му от неаполските ладзарони заради неговите навици, сближаващи го с простолудието, като яденето на макарони или продаването на риба. Въпреки слабите му управленски способности и жестоките репресии, на които подлага населението след реставрацията си, Фердинанд, както никой друг крал преди или след него, се радва на изключителната привързаност и подкрепа на неаполитанския народ. Разчитайки на хора като кардинал Фабрицио Руфо (1744 – 1827), който успява да увлече в масово въстание народа на Южна Италия и така да прогони французите, Фердинанд се завръща на престола по-силен от когато и да било, за да проведе жестока разправа с враговете си.

Противно на Фердинанд, който счита Неапол за своя родина, образът на кралицата е представен доста по-антагонистично. Мария-Каролина (1752 – 1814), австрийска ерцхерцогиня, дъщеря на императрица Мария-Терезия и сестра на Мария-Антоанета, се явява олицетворение на чужденката, дошла в Неапол да наложи чужда политика и чужди интереси. Възползвайки се от слабостите на краля и неговата незаинтересованост от политическите и държавните дела, тя постепенно изнемва от ръцете му фактическата власт в кралството и с помощта на свои фаворити, предимно чужденци, става главно оръдие

за прокарването на чужди интереси. Тя се превръща в една от най-омразните фигури за неаполитанския народ заради своята натрапчива омраза към французите, особено след екзекуцията на сестра ѝ, което я кара да създава тайни съдилища из кралството, преследващи всяко свободомислие и всеки порив към свобода. Именно нейните страхове тласкат Фердинанд към необмислен съюз с Англия и към преждевременна война с французите, което става причина за позорното поражение на кралската армия и за всички последвали събития. Александър Дюма недвусмислено ни внушава, че всяко управление, оставено в ръцете на чужденци, не предвещава нищо добро нито за народа, нито за неговите интереси.

Романът „Сан Феличе“ представлява първата част от историята на Неаполитанската революция, която авторът иска да ни разкаже. Тя завършва с настъплението на французите и принудителното бягство на кралския двор в Сицилия. Във втората част на историята, озаглавена „Ема Лайона“, публикувана вече като отделен роман, Дюма разказва събитията от 1799 г., свързани с Партенопейската република и нейното падане под напора на санфедистката реакция. В нея ставаме свидетели и на трагичната съдба на героите, посветили живота си на свещената борба за един по-добър свят.

Александър Дюма представя изключително прецизно образите и на другите исторически действащи лица като адмирал Нелсън, Ема Хамилтън, адмирал Карачоло, генерал Шанпионе, Еторе Карафа и Елеонора Пиментел. Представеният в романите Николино Карачоло дори е бил познат на самия Дюма – през 1860 г. все още е живеел в същата къща, спомената в романа „Сан Феличе“, където е починал през 1863 г. на преклонната възраст от 83 г. (Дюма 1969: 83).

Интересът на Александър Дюма към чуждите култури и герои е забележителен. Той създава една истинска епопея и възхвалява на смелостта на герои, забравени от едни или хулени от други. Например често обвиняван от съвременниците и сънародниците си за това, че величае Нелсън, най-върлия враг на Франция, който я побеждава при Абукир и Трафалгар, където намира смъртта си, Дюма успява да отговори по един забележителен начин, който прави чест на писателя, отдаващ дължимата почит към световните герои: „Хора като него са продукт на всемирната култура. Потомството не проявява към тях предпочитание според родословието и родината им: то ги смята за част от славата на човешкия род, а щом влязат в гроба, те не са вече нито сънародници, нито чужденци, нито приятели, нито врагове. Безсмъртието натурализира великите герои в полза на целия свят“ (Дюма 1969: 27).

**ЛИТЕРАТУРА**

**Горани 1793:** Gorani, G. *Mémoires secrets et critiques des cours, des gouvernemens et des moeurs des principaux états d'Italie*. Paris: Buisson, 1793.

**Дюма 1969:** Dumas, A. *La San Felice*. Paris: Calmann-Lévy, 1890, 1969.

**Кроче 1961:** Croce, B. *La rivoluzione napoletana del 1799. Biografie, racconti e ricerche*. Bari: Laterza, 1961.

**Кроче 1942:** Croce, B. *Luisa Sanfelice e la congiura dei Baccher*. Bari: Laterza, 1942.

**Куоко 1999:** Cuoco, V. *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799*. Milano: Rizzoli (BUR), 1999.



## ТИПОЛОГИЧНИ ПРИЛИКИ И СХОДСТВА МЕЖДУ ПЬЕСИТЕ НА ДАРИО ФО И НА СТАНИСЛАВ СТРАТИЕВ

*Елена Минчева*  
*Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“*

## TYPOLOGICAL SIMILARITIES AND PARALLELS BETWEEN THE PLAYS OF DARIO FO AND STANISLAV STRATIEV

*Elena Mincheva*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

The paper aims to trace the typological similarities between the comedies of Dario Fo that are presented on the Bulgarian stage and the plays from the classical period of Stanislav Stratiev, namely – ‘Roman Bath’, ‘The Suede Jacket’, ‘The Bus’. The plays of the Italian comedian, thanks to the modern and eternal charge of the comedy of situations and manners, and also to the projections of the theater of the absurd, prepare the audience, make censorship alert, stylize artistic taste and form in our country. Their stage impersonation makes possible the appearance on the Bulgarian stage of an author of the scale, profile and sarcastic pessimism of Stratiev.

**Key words:** Dario Fo, Stanislav Stratiev, similarities, plays

Детайлно проучване на българските театрални афиши чрез страниците на списание „Театър“, чийто първи брой излиза през януари 1946 г., показва осезаемата липса на нов български комедиен автор. Постановяните пиеси в този жанр в периода от 50-те до 70-те години на XX век са добре известните на публиката „Криворазбраната цивилизация“ на Добри Войников, комедиите на Иван Вазов, на Ст. Л. Костов – „Големанов“, „Вражалец“. От чуждестранните автори присъстват имената на Шекспир, Молиер, Карло Голдони, Едуардо де Филипо и Алдо де Бенедети. В така очертаната театрална ситуация е неочакван дебютът на Станислав Стратиев през 1974 г. с пиесата „Римска баня“ на

сцената на Сатиричния театър „Алеко Константинов“. Според изводите на литературоведи като Светлозар Игов в предговора към книгата „От другата страна“ Станислав Стратиев някак твърде леко, дори неусетно минава от лирически одухотворената проза с нейната тъжна ирония в първите си прозаични сборници („Самотните вятърни мелници“) към сатиричните абсурди на пиесите си. Емблематични за неговото творчество и драматургичен профил са и другите две комедии от неговия „класически период“ – „Сако от велур“, чиято премиера е през декември 1976 г. под режисурата на Младен Киселов, и „Рейс“, поставена през 1980 г. от същия режисьор. Комедиите на Стратиев според литературнотеоретичните постановки на Игов съчетават темата за „криворазбраната цивилизация“ с художествените открития на театъра на Бекет и Йонеско. Именно чрез този синтез се създава „художествен инструмент, способен да проникне в абсурдите на „новото общество“ (Игов 1994: 11). Стратиев кристализира универсалния език на „българския модел“, в който трагедията на балканския социализъм (а по-късно и на родната демокрация) е пречупена през призмата на универсалното европейско мислене и възприятия. Според авторите на трудове по история на литературата и театъра (Игов, Вучков) Стратиев е сочен като един от двамата най-значими комедийни автори в българската класика (заедно със Ст. Л. Костов). А що се отнася до съвременната комедия от втората половина на XX век – той е несъмнен неин доайен, емблема и художествена еманация. Стратиев е най-играният български автор на чуждестранните театрални сцени на всички времена. Реализирани са над 800 спектакъла по негови пиеси в 42 държави на 5 континента, а творбите му са преведени на 40 езика.

Целта на настоящия текст е представяне на съпоставителен анализ, който да открие типологичните прилики и сходства между пиесите на Дарио Фо и на Станислав Стратиев. Задачата е да се защити хипотезата, че поставените на българска сцена произведения на италианския драматург са част от факторите, предопределили появата на български комедиограф от ново поколение и световен ранг. Изборът за сравнителен анализ на автор като Фо бива подкрепен и от интервю на английския режисьор Ръсел Болъм, поставил на сцената на театър „Аркола“ в Лондон пиесата „Римска баня“. В свое интервю той споделя, че „възприема постановката като нещо средно между Кафка и Дарио Фо“ (Владов 2010: 1).

Под понятието „сходство“ в настоящото изследване се разбира вид близост по определени качества или характеристики, които в хода на текста ще бъдат представени. С термина „прилики“ се обозначават

подобията между сравняваните пиеси и авторски почерци. Настоящият сравнителен анализ не лансира тезата за наличието на пряк обмен, взаимстване или някаква директна литературна конвергенция между пиесите на Дарио Фо и Станислав Стратиев. Големият италиански комедиограф в дългия си 90-годишен жизнен път така и не получава покана от официална институция да посети България. Биографиите на двамата изключват също така факти за лично и творческо общуване между тях. Очевидните типологични прилики и сходства между техните комедии водят до заключението за невъзможната автохтонност на всяка литературна и театрална практика. Тези сходства са част от нормалния културен обмен на идеи, художествени и сценични похвати, на сатирични послания и внушения, характерни за епохата.

Темпоралната рамка на настоящото изследване обхваща времето от дебюта на Дарио Фо на българска сцена до създаването на последната пиеса на Станислав Стратиев от неговия „класически период“, а именно пиесата „Рейс“, поставена през 1980 г. Въвеждането на тази времева граница е с цел подчертаване на факта, че пиесите на Фо предхождат тези на Стратиев. Общуването със Сатиричния театър, запознаването с неговите големи таланти и с репертоара му (включващ и пиесите на Дарио Фо) оказват силно въздействие върху творческия драматургичен почерк на родния комедиограф. „Бил съм щастлив в този театър – казва приживе драматургът. – Най-напред като зрител, като един от щастливците, намерили билетче и вече омагьосани от тази ярка, безпощадна и весела магия, наречена Сатиричен театър“ (Петков 2014: 2).

Италианският драматург е поставен на българска сцена през 1970 г. с пиесата „Седмо: кради по-малко!“ в Сатиричния театър със звезден актьорски състав от „златното поколение“ на Сатирата. Станислав Стратиев дебютира на сцената на Сатирата през 1974 г. с пиесата си „Римска баня“ с режисьор Нейчо Попов.

Сравнителният анализ между пиесите на двамата автори се осъществява на базата на типологически сходства с политическия театър на Бертолт Брехт и чрез разглеждането им през оптиката на установените основни комедийни модели в театъра на XX век – комедия на ситуациите, комедия на нравите, театър на абсурда.

Пиесите и на двамата комедиографи са конструирани върху един и същ драматургичен модел. Те не споделят концепцията на театралния модернизъм за противопоставяне на класическия театър на Станиславски. Разграничават се от максимата на авангардния театро-

вед Жозет Ферал: „Театралността е докосване до другостта“<sup>1</sup>, и от метода на „биомеханиката“ (близка до футуризма) на Майерхолд. В основата на драматургичните им произведения е синкретичното схващане за постановката като синтез на театър и литература. В свои интервюта поставят за отправна точка и сценичен фундамент на своето творчество театъра на Бертолт Брехт. Именно Брехт налага като световен модел политическия тип театър и обществено ангажираната драма на XX век. Брехтовият театър е „грубият театър“ (според терминологията на театрознанието) на суровата жизнена реалност. Епическият театър е задължително политически театър, предназначен да промени света. Театърът на Брехт „показва скритите противоречия в обществото“ (Терзиев 2012: 114). Зад идеалите стоят материалистични подбуди, зад нормите на закона – произволът на богатите. В пиесите на Брехт господства идеологическата линия – не психоанализа, а морален дебат на убеден марксист. В тях е афиширан и марксисткият идеал: „Въздействието над обществото е способно да го промени“ (Терзиев 2012: 114).

Дарио Фо, подобно на Брехт, показно демонстрира своите радикални леви убеждения. И не им изневерява до края на живота си в своите обществени изяви и емблематични творби. Задачата на сформиранията от него през 1969 г. театрална компания „Асоциация нова сцена“ („Associazione Nuova Scena“) е да „се постави в услуга на революционните сили, но не с цел да реформира буржоазната държава с политически опортюнизъм, а да подпомогне израстването на един реален революционен процес, който да доведе на власт работническата класа“ (Амато 2000: 1). Фо разобличава остро и безкомпромисно лъжливите химери на западната демокрация, на лицемерието и заблудите на общественото мнение. Пиесите му са своеобразна сатира на италианската политическа и социална действителност, показващи безсилието на управляващата класа и избирателността при прилагането на законите и правилата. Фо подчертава, че „дългът на интелектуалеца е преди всичко да разобличи и да се противопостави на произвола на властта, показвайки го на хората“ (Арена 2020: 194).

При Стратиев присъствието на Брехтовия тип театър с неговата обществена ангажираност е очевидно. Но векторът на изграждане на художествена позиция протича в различна, по-скоро обратна посока. Стратиев е принуден да се приспособява и да твори в толкова мечтания свят на социална справедливост, на „равенство“ и общо благоден-

---

<sup>1</sup> Цитатът принадлежи на Жозе Ферал и е използван в изследването на Асен Терзиев – „Театралността. Езикът на представлението.“, от 2012, стр. 148.

ствие при „развития социализъм“. Макар и маскиран с хуманистични, лозунгови „тапети“, светът на тоталитаризма се оказва също толкова абсурден и ужасяващ, колкото и западната псевдодемокрация. Творецът разобличава безпощадно неговите празни идеологеми и постепенно чрез логиката и художествената сила на творбите си прокарва идеята за господстващата антихуманност, ограничаваща нормативност и социална несъстоятелност.

Установените сходства между Стратиев и Фо благоприятстват тяхното по-нататъшно успоредяване и анализиране чрез поставянето им в параметрите на установените комедийни модели, един от които е комедия на ситуациите. Комедиите на Стратиев и Дарио Фо отговарят най-пунктуално на определението за „комедия на ситуациите“. Тя се реализира, когато се извършва някакво объркване, породено от грешки, подмяна на самоличността на героите, недоразумения, съчетания от динамичното действие с перипетии и приключения според драматургичната теория (Вучков 1998: 145). Привидното съществуване на персонажите е ограничено в рамките на софистиката и недоразуменията. Фо и Стратиев поставят като фабула едно интригуващо събитие – „откраднатия крак“ от музея, разпределянето на кръгла сума пари сред мафиотите или пъкления замисъл за поредната крупна измама на група мошеници. При Стратиев основополагащият структурен елемент на композицията е толкова фундаментален и отчетливо акцентиран, че резонира в заглавието на неговите комедии – „остриганото“ велурено сако, откритата сензационно баня от римската епоха или събирането на група хора в обикновен градски рейс. Структурата не е завършена, подлежи на развитие и промяна, тоест предполага се развитие на действието – какво ще се случи с банята, самото, рейса, музейния артефакт, паричната сума. Но фокусът на творбата е обърнат и към човешкото – каква ще е съдбата на героите, замесени в сюжетната интрига. Перипетиите и приключенията са съчетани в динамично действие, наситено със случки и събития.

Пиесите на Дарио Фо са енциклопедичен пример за ситуационен комедиен театър. Ситуациите, динамиката и неочакваните обрати са характерна черта на театралния му почерк, с който осмива героите неудачници, както и обществото, в което живеят. В пиесата „Едно на лице – две наопаки“ Джовани Еламигофани ще излезе от банята и ще се нахвърли на съпругата си грубо и цинично, миг след това напълно неочаквано неговият двойник се появява на сцената и почти срамежливо успокоява и приласкава своята любима. Две различни ситуации, но успяващи да заинтригуват зрителите и да реализират завръзката на

пиесата. Комедийните приключения се нанизват в цяла плетеница и при „Архангелите не играят флипер“. При гонитбата във влака Темпо Серено ще се облече в костюма на министъра, докато самият министър е заключен в тоалетната. Той от своя страна ще присвои панталона на началник-влака, а последният ще се крие без панталон в своето купе. Размяната на дрехи и самоличности се явява класически образец за ситуационната комедия.

Стратиев прилага подобни драматургични техники. Например в „Римска баня“ невероятно комична и многопластова динамика на действието носи надбягването и „криеницата“ на героите в дупките, изкопани от археолога в дома на Антонов. В „Сако от велур“ идентична функция играе „одисеята“ – обикалянето из дебрите на чиновническата цитадела.

Самите перипетии са с комичен ефект и привкус на недоразумения, припознавания, обрати, мигове на размисъл. И са предимно, но не винаги смешни, а понякога тъжни, откровено лирични или наситени с философски размисли и откровения (сценични монолози). И при двамата комедийни автори в тъканта на произведенията им се промъкват фарсови елементи – словесен конфликт (караници), пряк физически сблъсък (бой), дори пистолетни изстрели и заплахи за живота на определен персонаж. Тези сцени не само нагнетяват драматичното напрежение, но и добавят така необходимите компоненти на „черен хумор“ в приключенията на героите, за да бъде забавен повърхностният и неангажиращ комичен ефект. Спазен е и класическият принцип за постепенно засилване на драматичното напрежение, за да се стигне до върховия момент. Кулминацията в пиесите на Стратиев и Дарио Фо често се слива с развързката на драмата.

Като индиректна илюстрация на направените изводи, че комедията на ситуациите е основа на Стратиевия пърформанс, са отзивите на театралната критика по повод на постановката на Стратиевото „Сако от велур“ в лондонския театър „Аркола“ (режисирана от Ръсел Болъм). Преводачът Джъстин Бутчер „разтоварва“ произведението от целия сакрален за българския театър от 70-те и 80-те години багаж, драматургично откривателство и сантименти. И я превръща в оголена комедия на ситуациите. Според критическата оценка на Виолета Дечева: „В действието е трудно да се види някаква задълбочена сценично-ритмическа организация – ситуациите следват наивистично една след друга, актьорите ги разиграват, подчертавайки изразително езиковите каламбури и наблягайки с ентузиазъм на сюжетните недоразумения“ (Дечева 2011: 1).

И Станислав Стратиев, и Дарио Фо чрез своите пиеси правят своеобразен коментар на заобикалящата ги политическа и социална действителност. Тематиката им позволява категоризацията на произведенията им като комедии на нравите – следващия комедиен модел, на базата на който ще бъде направена съпоставка и ще се потърсят прилики и сходства между драматургичните им почерци.

В драматургията на Фо и Стратиев се забелязват сценични фрагменти от „театъра на жестокостта“ на Антоан Арто с неговите космически измерения на злото, само че фокусирани върху комедийния план. Сходно и за двамата автори е възприемането на смеха като важен елемент в комуникацията между автор и публика, в аспект – отправяне на послание. Той е двигателят на техния театрален перформанс, на безпощадната сатира, на унищожителния сарказъм, който изобличава, но и лекува света, човека и обществото. Според Фо „усмивката винаги е била смъртоносно оръжие. Изглежда наистина подарък от боговете, онова нещо, което разделя човека от животните“ (Манин 2016: 83). Стратиев на свой ред лаконично обобщава: „Българският самурай винаги се смее последен“ (Стратиев 1991: 26).

И при двамата наблюдаваме текстове, изпълнени със сатирични образи и метафори, с безпощадна иронична символика на сарказма против обществените нрави. Светлозар Игов извежда три разграничителни „червени“ линии в творчеството на Станислав Стратиев, които могат съответно да бъдат открити в комедиите на италианския автор. Те разделят материалното от духовното начало, грубия прагматизъм от културата на духа и потребителската страст от желанието за опознаване и усъвършенстване на света. Към тези червени линии могат да се добавят и темите за съзиданието, любовта и надеждата в произведенията на авторите.

В „Сако от велур“ са пресъздадени сложните взаимоотношения на индивида с обществото. На централния персонаж Иван Антонов и неговите спътници им предстои трудното лутане в коридорите и етажите на държавната бюрократична машина. С цел да се срещнат с всичките нейни пороци – грозни и отвратителни, и най-важното – античовечни. Именно загубата на човечността, която може да се нарече погребение на хуманизма, е най-страшната орис на „новото“ общество. В „Сако от велур“ Стратиев дефинира един конкретен исторически, национално специфичен, но същевременно и универсален тип персонаж – безличния чиновник. Знаменателен е моментът, когато Иван поставя директно въпроса: „На кого трябва да вярва държавата и нейните чиновници – на човека или на документа?“ (Стратиев 1984:

29). И получава смразяващия отговор: „На документа. Ние работим по документи. А хора – всякакви“ (Стратиев 1984: 29). Пропагандното тоталитарно клише как „човекът е в центъра на всичко“ се оказва по-редната обществена заблуда. Точно обратното – равнодушието към човека и неговата съдба е отличителна черта на т.нар. „ново общество“. Като конкретна посока на дехуманизацията драматургът разглежда пораженията на човешката психика върху чиновническото съсловие. Според смразяващата гротеска на Стратиев съществата, прикрити зад своите бюра и длъжност, сякаш са превърнати от една страна еволюция на бюрокрактизираното общество в някакви непознаваеми мутанти, произлезли „не от маймуната, а от документ, от сведение, от графа „забележки“ (Стратиев 1984: 32). Те са посвоему незначителни, уродливи и същевременно страшни и опасни за всеки нормален човек и за общественото равновесие като цяло.

Поредицата от еднотипни образи на чиновници във всички кабинети напомня перипетиите, през които минава и Темпо Серено от пиесата на Дарио Фо „Архангелите не играят флипер“. В търсенето на своята пенсия за инвалидност (в сценичната реализация и на „Архангелите не играят флипер“, и на „Сако от велур“ чиновниците са изиграни от един и същи актьор) „архангелите“ не спасяват главния герой от безумните последици на чиновническия абсурд. С цел да получи полагащото му се по право, героят трябва да изиграе ролята на бездомно куче, да бъде фиктивно „умъртвен“. Метафората за човешкия живот като кучешка клетка, за обществото, превърнало се за „малкия човек“ в приют за бездомни ненужни животни, е горчивото метафорично послание на твореца и драматурга към един погрешно устроен свят. В този свят абсурдът достига връхната си точка с надписа на кучкарника: „Пази се от човека“ (Фо 1979: 82). При Дарио Фо не само държавните служители, но и унифицираните от системата полицейски служители подлежат на осмиване. Според театралния критик Димитър Стайков „по всички земни кътове на театъра полицаите се изобразяват като тъпаци, но тези на Дарио Фо са тъпаци на квадрат“ (Стайков 1993: 25).

В „Римска баня“ бездуховността и дефицитът на хуманност са засегнати в не по-малка степен. Именно безхаберието на държавните органи усилва драмата на „малкия човек“ Иван Антонов. „Рейс“ е може би най-тъжната и драматична комедия на Стратиев. В нея безименните герои отразяват типични образи от различните слоеве на обществото – от селската простота на Алдомировци до интелегентското високомерие на Виртуоза. Тези образи наподобяват характерни шар-



жове. Мъжът и Жената са потайни и раздирани от тайната за фиктивния развод и придобитото чрез него второ жилище. Влюбените са представени като безгрижни и пълни с надежди, подобно на всички млади и наивни, омагьосани от любовта хора. Алкохоликът (Неразумния) се клатушка из живота с присъщия си пиянски оптимизъм, селянинът (от Алдомировци) е олицетворение на простодушен, неориентиран добряк, музикантът (Виртуоза) – възплъщение на интелектуалния сноб, толкова елитарен, че се колебае дали да свири за простолудието. Случайно събраните човешки образци ще трябва да преживеят краха на хуманността в един рейс, който заплашва дребното им земно съществуване със скоростния финал на катастрофата. Рейсът е прототип на самото общество, на самата държава. И единственият изход за оцеляване в абсурдния свят на заблудата и алиенацията е връщането към първичното, животинското начало, към ревността, отмъщението, търговията с плът, агресията и деградацията на човека в звяр, който е способен да убие за единия хляб и единия жалък животно.

Комедиите и на Стратиев, и на Фо постепенно достигат до облика на „театър на абсурда“. Теоретикът му Мартин Еслин използва думата в нейното пряко значение, като твърди, че „абсурдът е всичко противно и противоположно на разума“ (Морисън 2021: 1). По този начин абсурдът може да се разглежда като нещо шокиращо, противоречиво, произволно, нередовно, лудо и дори екстравагантно. В тази художествена парадигма на изображение драмите и на Стратиев, и на Дарио Фо са видимо повлияни от идеите и изразните средства на театъра на модерността, от антитеатъра. Но и двамата не довеждат абсурда до неговата финална точка – безнадеждността и безсмислието на живота, както го прави Албер Камю в емблематичното си есе „Митът за Сизиф“. И двамата драматурзи не изпитват необходимост да изпратят героите си в безлюдна шир с едно изсъхнало дърво в нейния център или на пуст пясъчен плаж (Бекет), персонажите им не деградират до животински облик на „Носорозите“ (Йонеско). И на двамата комедиографи е присъщо умението да извеждат и стигат „от най-банални делнични, битови ситуации до абсурдна гротескност“ (Игов 1984: 10). В техните пиеси обичайното се смесва с причудливото, невероятното, парадоксалното и абсурдното, за да се стигне до т.нар. „черен“ хумор.

В „Римска баня“ шокиращият абсурд е заложен в самата фабула на комедията. Едва пристигнал от морската си почивка, Иван Антонов ще разбере, че под пода на неговия апартамент е разкрит римски комп-

лекс от времето на Помпилиан или Гай Луций. Абсурдът е не само исторически, но и чисто човешки, защото битието в хармонията на дома се трансформира в абсурдно съществуване на ръба на оцеляването. И никой не помага за нормализацията на битието на героя, а напротив – подсилва абсурдите на ситуацията, за да стигнат те до размерите на житейски кошмар. В „Сако от велур“ абсурдът също е предпоставен. Метафизичният ужас от общуването на човека с държавните институции ражда абсурдистка комедия. И преображението на сакото в овца – „всяко сако някога е било преди това овца“ (Стратиев 1984: 56) – заради недоразумение и чиновническа грешка ще доведе главния герой в абсурдния свят на бюрократичната институция. Лабиринтът на безличното учреждение е автономен, изкривен пространствено-времеви континуум, характерен със своята неизменност и същевременно фиктивна променливост – лабиринт с безкрайни стълбища, напомнящи романите на Кафка, блокирал асансьор и единствен достъп след четвъртия етаж от входа на съседната сграда. Впрочем и той е зорко пазен от стража на невежеството, защото местният портиер не пуска никого, който е завършил по-високо от трето отделение. Отделенията в учрежденския институт светкавично сменят названията си, за да придобият още по-абсурдни. Според всеобхватната лудост на невъзможното се оказва, че удостоверението за убит хищник (лисица), като условие да бъде разгледан проблемът с фиктивната овца, трябва да бъде депозирано в новосформирания отдел „Плаващи кучета с ограничен млеконадой“. Принципът, противоположен на разума, остава неизменен – фасадата да мимикрира, но нищо да не подлежи на същностна промяна. Лавината от безжизнена, ненужна документация трябва не да решава, а да задълбочава проблемите. Екстравагантно абсурден е и способът, с който може да бъде победен абсурдът. Иван ще трябва да се съгласи с горчивата мъдрост на един от малкото мислещи чиновници – Янакиев. И ще признае съществуването на несъществуващото – домашна овца, отглеждана във ваната. Полага му се да плаща надлежно дължимия данък. И едва когато абсурдът лъсва с цялото си безхаберие след демонстрациите в градската градина, той ще бъде разрушен чрез... друг абсурд – форсмажорно, фалшиво пенсиониране, изяждане на несъществуващата овца на банкет с празни съдове.

В „Рейс“ абсурдът постепенно завзема територията на пиесата и вътрешния свят на нейните герои. Обикновени, злочести хорица се качват в зловец автобус – една жестока история за хаотичния свят на колективизма. Деветимата пътуващи за центъра на града изведнъж осъзнават, че никога няма да стигнат до желаната дестинация. Логич-

ното развитие на драматичната фабула води героите до абсурда на безизходността. Ситуацията с пияния водач, който обикаля в търсене на хляб, а после запращва към майка си в Копривщица, е не само нелогична, но и нерешима. Криволиците и „осморките“ на рейса, пропускането на спирки, очевидната безпътица не само повишават драматургичното напрежение. Смачканите от грижите на ежедневието хора, подвластни на всяко едно изискване на шофьора диктатор, нямат друг избор, освен да приемат неприемливото. Лудият шофьор кара с пълна скорост, сменя посоката, пикира на завоите, рискувайки да убие пътниците, като ги повали на земята или катастрофира фатално. Страхът и паниката от предстоящата смърт изправят пред пътниците въпроси, несъответствия и парадокси, които градира от епицентъра на суматохата до универсалните пороци в природата на човешката душа, до отмъстителност и низост, с цел да се отключат първичните човешки инстинкти и потиснатите от цивилизацията първобитни страсти на дивачество и убийство.

Дарио Фо споделя за влиянието на Йонеско и Бекет върху творчеството му в една от своите биографични книги – „Светът според Дарио Фо. Разговори с Джузепина Манин“. Абсурдите са част от всяка негова пиеса и изобразяват уродливото лице на заобикалящата го действителност. Фо поставя със средствата на антитезата, парадоксите и абсурда сериозни и наболели обществени проблеми. В „Седмо: кради по-малко!“ Еней – жената гробар – смята проститутките за еманципирани жени, а градската управа се готви да премества гробището извън пределите на града чрез „трупопровод“. В „Марихуаната на мама е най-добра“ характерни абсурдни гротескови модели са представени чрез персонажите на дядото и майката, които стават зависими от наркотици, за да убедят момчето си да не приема такива. Джовани от „Едно налице – две наопаки“ пък формулира общовалидният национален идеал: „щом в една държава се краде на поразия, нека член първи от конституцията обяви, че тя се основава върху демокрацията и кражбата“ (Стайков 1993: 4). Представени през призмата на една абсурдна реалност, сюжетните решения провокират публиката към ангажираност и гражданска позиция спрямо тази реалност.

Освен прилики и сходства между двамата автори съществуват и отчетливи разлики, съществени специфични индивидуални особености. Антиклерикалната тематика и изобличаването на корупционните схеми на властимащите при Дарио Фо са с отчетливо присъствие в пиесите му. При Станислав Стратиев, като се вземе предвид официалната социалистическа доктрина, теми, свързани с църквата, отсъст-

ват, а що се отнася до корупцията, в „Сако от велур“ съществува препратка към тази тема, но тя не заема доминиращо място, така както е при Фо.

Отличителна черта е и спецификата при назоваването на героите – Темпо Серено от „Архангелите не играят флипер“ в буквален превод от италиански означава „хубаво време“; Анджелика, със значението на ангел, парадоксално е името на проститутката и впоследствие любима на Темпо Серено, Еней е жената гробар от пиесата „Седмо: кради по-малко!“, но в същото време това е и конкретна историческа личност – троянският герой, основателят на Рим.

От изключителна важност е и използваният драматургичен език от двамата автори. При Стратиев той е жив, образен, духовит и оригинален, но предимно строго официален, нормативен и книжовен. Такова речево ниво е задължително в нормирания свят на социалистическата драма. Стратиев обаче успява да го разнообрази с пестеливи, но много сполучливи вметки на просторечие и диалект. А за да подчертае контраста, той често влага в репликите на героите си надути лозунгови фрази от агитационните плакати на комунистическата фразеология. Езикът на соцсатирата и на самия Стратиев е езоповският, сентенциозен език на деликатната ирония, на добре премерената метафора, на сатиричното иносказание, преливащо в сатира и пародия.

В Италия общественото статукво и морал се намират на друго цивилизационно ниво. Дарио Фо и съпругата му Франка Раме<sup>2</sup> могат да си позволят в своите пиеси доста по-свободен и пряк начин на изразяване. Често са упреквани за грубия им, дори нецензурен речник, за употребените в репликите злободневни, диалектни и жаргонни думи и фразеологизми. Италианското съавторско дуо с право залага на пиперливия, но жив и образен фолклорен хумор, произлизащ от комедийната традиция на Апенините. Отличителна черта на голяма част от спектаклите на Дарио Фо е използването на т.нар. театрален език „грамелот“ – причудлива смесица между италиански средновековни диалекти и употреби на оноματοпея.

Технологията на поставяне на спектакъла също се различава – при Фо прави впечатление наличието на песни и танци, импровизации като част от спектакъла, докато Стратиев се придържа към установения стандартен сценичен модел. Комуникацията с публиката също е различна – в много от своите интервюта Фо споделя, че пиесите му са сво-

---

<sup>2</sup> Съпругата на Дарио Фо, общественик, автор, защитник на правата на угнетените, архивист, сенатор в Италианския парламент, жената, оставила ярка следа в италианската история.

еобразен коментар на заобикалящата го действителност и голяма част от темите са инспирирани от провежданите с публиката диалози след спектакъла. Това обуславя и една своеобразна вариативност на неговите текстове. При Стратиев не забелязваме този творчески маниер.

Очевидно е, че сходствата доминират. Установените същностни прилики и аналогии на базата на определени комедийни модели защитават предложената хипотеза, че представените пред родна публика пиеси на Дарио Фо благоприятстват развитието и задават театрални траектории за формирането на нов, модерен тип европейска комедия в български контекст. Негова еманация е Станислав Стратиев, превърнал се в един от класиците на българския комедиен жанр през втората половина на XX век.

## ЛИТЕРАТУРА

**Амато 2001:** Amato, E. La politica nel Teatro di Dario Fo // *ITALIANISTICA E SARDA*. 2000, 1 <<https://www.grin.com/document/621>> (20.12.2022).

**Арена 2020:** Арена, А. *Черният епизод. Оловните години в театъра на разследването на Дарио Фо и Франка Раме*. [Arena, A. Nero accidentale. Gli anni di piombo nel teatro d'inchiesta di Dario Fo e Franca Rame.] Palermo: PALERMO UNIVERSITY PRESS, 2020.

**Владов 2010:** Владов, А. Български абсурд в Лондон. [Vladov, A. Balgarski absurd v London.] // *Дойче Веле*. 2010 <<https://www.dw.com/bg/%D0%B1%D1%8A%D0%BB%D0%B3%D0%B0%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B8-%D0%B0%D0%B1%D1%81%D1%83%D1%80%D0%B4-%D0%B2-%D0%BB%D0%BE%D0%BD%D0%B4%D0%BE%D0%BD/a-5555207>> (20.12.2022).

**Вучков 1998:** Вучков, Ю. *Кратка история на световната драматургия*. [Vuchkov, Yu. Kratka istoriya na svetovnata dramaturgiya.] София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1998.

**Дечева 2011:** Дечева, В. Римска баня като комедия на ситуациите. [Decheva, V. Rimska banya kato komediya na situatsiite.] // Електронно издание на вестник „Култура“. 2011 <<https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/17917>> (20.12.2022)

- Дечева 2011:** Дечева, В. „Римска баня“ като комедия на ситуациите. [Dacheva, V. „Rimska banya“ kato komedyu na situatsiite.] // Култура, 28.01.2011. Бр. 3 (2886).
- Друмева 1979:** Друмева, И. *Рецензия. Дарио Фо и неговият театър.* [Drumeva, I. Rezenziya. Dario Fo i negoviyat teatar.] София: ДП „9 септември“, 1979.
- Игов 1996:** Игов, Св. *Кратка история на българската литература.* [Igov, Sv. Kratka istoriya na balgarskata literatura.] София: Просвета, 1996.
- Игов 1994:** Игов, Св. *От другата страна. Предговор.* [Igov, Sv. Ot drugata strana. Predgovor.] София: Златоструй, 1994.
- Лизе 2011:** Лизе, Ю. „Рейс“ на Стратиев в Авиньон. [Lize, Yu. „Reys na“ Stratiev v Avinyon.] // Култура, 5 октомври 2007. Брой 33 (2737).
- Манин 2016:** Манин, Дж. *Светът според Фо. Разговори с Джузепина Манин.* [Manin, G. Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin.] Milano: Ugo Guanda editore, 2016.
- Морисън 2021:** Морисън, Р. Театър на абсурда: произход, характеристики, автори, произведения. [Morison, R. Teatar na absurda: proizhod, harakteristiki, avtori, proizvedeniya.] // Уебсайт за наука, медицина, психология. 2021 < <https://bg.warbletoncouncil.org/teatro-del-absurdo-9618#:~:text=>> (12.01.2023).
- Петков 2014:** Петков, П. Станислав Стратиев. [Petkov, P. Stanislav Stratiev.] // *Българка*, 12.09.2014.
- Стайков 1993:** Стайков, Д. Република от апаши и полицаи. „Едно на лице – две наопаки“ от Дарио Фо. [Staykov, D. Republika ot arashi i politsai. „Edno nalitse – dve naopaki“ ot Dario Fo.] // *Демокрация*, 3.12.1993.
- Стратиев 1991:** Стратиев, Ст. *Българският модел.* [Stratiev, St. Balgarskiyat model.] София: Иван Вазов, 1991.
- Стратиев 1984:** Стратиев, Ст. *Пьеси.* [Stratiev, St. Piesi.] София: Народна младеж, 1984.
- Терзиев 2012:** Терзиев, А. *Театралността. Езикът на представлението.* [Terziev, A. Teatralnostta. Ezikat na predstavlenieto.] София: ИК „Проф. Петко Венедиктов“, 2012.
- Фо 1979:** Фо, Д. *Архангелите не играят флипер.* [Fo, D. Arhangelite ne igrayat fliper.] София: ДП „9 септември“, 1979.

## БЪЛГАРСКИТЕ МИГРАНТСКИ МЕДИИ – ПРОСТРАНСТВА ЗА ПАМЕТ

*Анжела Георгиева*  
*Нов български университет*

### BULGARIAN MIGRANT MEDIA – SPACE FOR MEMORY

*Anzhela Georgieva*  
*New Bulgarian University*

The article draws attention to a geographically distant but still significant segment of Bulgarian journalism – the media published by the Bulgarian diaspora around the world. The text examines the reasons for the emergence and development of Bulgarian migrant journalism in Central Europe, placing a special emphasis on its significant role in the life of the diaspora. The aim of the article is to present Bulgarian migrant media as spaces of memory – guardians of history and cultural development of migrant communities, and to outline possibilities for future research projects

**Key words:** Bulgarian diaspora, migration, journalism, migrant media, collective memory

#### **Въведение в темата**

Понятието „памет“ е носител на много и различни значения, които все по-често привличат интереса на изследователи от различни области на науката. В настоящата статия паметта ще бъде разглеждана като ключов елемент от изграждането на индивидуалната и колективната идентичност (Проданов 2006: 58 – 85), както и най-вече като посредник, чрез който миналото присъства в настоящето и се съхранява за бъдещето.

За „баща“ на понятието „колективна памет“ се посочва френският социолог Морис Халбвакс. Той разглежда паметта като феномен, който се изгражда от спомените, но не толкова на отделните индивиди, колкото на колектива, откъдето идва и названието „колективна

памет“ (Великова 2019: 117). Именно колективът има задачата не просто да помни, а да пренася и предава спомените на следващите поколения, като периодично ги възпроизвежда. Според френския социолог колективната памет, освен предавана, трябва да бъде съпреживявана от нейните носители (Великова 2019: 118).

В съвременното хуманитарно познание теоретизирането на културната памет се приписва на немския египтолог Ян Асман, който деконструира наложеното от Халбвакс „колективна памет“, въвеждайки две изцяло нови понятия, производни на първото – *комуникативна памет* и *културна памет*.

Асман твърди, че именно комуникативната памет е „паметта на поколенията“, нея по-възрастните представители на общността<sup>1</sup>, като носители на семейно-родовата и социалната памет, имат отговорността да предават на следващите поколения (Асман 2001: 48 – 50). Отличителна черта на комуникативната памет е, че ако не бъде документирана или поне вербално предадена, изчезва във времето заедно с нейните носители, т.е. взаимодействието „от човек на човек“ е изключително важно (Асман 2007: 50).

Докато комуникативната памет се разпространява свободно из общността и с нея са ангажирани най-често родствениците, които да я предават на децата и внуците си, то културната памет, притежавайки идентифициращи функции, се нуждае от известни грижи. Разпространението на културната памет е най-често поверено на конкретен кръг от членовете на диаспората – учители, творци, писатели, културни дейци, които да я съхраняват дори чисто материално, под различни форми (текстове, творби, паметници, тържества) за бъдещите поколения (Великова 2019: 119).

По темата за колективната памет работи и френският историк Пиер Нора, който разглежда термина като „спомен или съвкупност от спомени, били те съзнателни или не, за опит преживян и/или митологизиран от някаква жива колективност, от чиято идентичност споменът за миналото е неразделна част“ (Нора 1997: 233). Нора насочва вниманието и към местата, където и чрез които обществото съхранява своите спомени и има възможност да ги преоткрива. Френският историк разделя тези „места за памет“ по следните признаци (Нора 2004: 79):

---

<sup>1</sup> В настоящия текст под общността, следва да се разбира конкретно българската диаспора, живееща в Централна Европа.



- Топографски места – архиви, библиотеки, музеи,
- Паметни места – мемориални места, гробища, паметници,
- Символни места – възпоменания, годишнини, емблеми,
- Функционални места – автобиографии, учебници.

Въпреки различните определения и трактовки, които получава понятието „колективна памет“ от Халбвакс, Асман и Нора, в основата на всички тях е поставена общността, която се организира около спомените. И от тримата паметта (и в частност общностната памет) се разглежда като неделима част от личността на всеки човек, защото именно тя, независимо дали документирана, архивирана, материално или вербално предадена, е връзката с всичко познато, традиционно и родно, което следва да се пази за и пренася през поколенията.

### **Памет и (мигрантски) медии**

Медиите заслужено могат да бъдат наричани „агенти на колективната памет“, защото именно те се явяват като особено важен сегмент в нейното конструиране. Те не само коментират настоящето, но са призвани да осмислят миналото и периодично да ни препращат към него, превръщайки се в пространства, където да се осъществява връзката с историята и паметта (Капралов 2018: 34).

Журналистическото отразяване на миналото може (и оказва) въздействие върху начина, по който общността (ще) се отнася към същото това отдавна изтекло време. Редакторските екипи имат правото и привилегията да разказват за събитията от настоящето, но и са натоварени с отговорността, че едновременно създават архиви и спомени.

Никой няма силата да противодейства на това времето да приобщава печатните издания към архивните единици. Архивите пазят материални свидетелства и ни дават достъп до свят, който иначе не бихме могли да наблюдаваме по друг начин, заради отдалечеността във времето (Ръовел 2010: 238). Те никога не отказват памет – дали добра, или разочароваща; дали караща ни да се гордеем, или да се срамуваме, тя – паметта, остава трайна и непокътната между пожълтелите страници и чака момента, в който ще бъде потърсена, събудена, пожелана, отново потребна и оценена (Стоянова 2012: 9).

Мигрантските медии в качеството си на географски далечен, но неоспоримо значим и важен сегмент от българската журналистика също следва да бъдат разглеждани като „пространства за памет“.

Тези медии имат своята съществена роля в живота на българските общности по света. Те възникват в отговор на изконната черта на българина – без значение къде по света живее, да бъде информиран, но скоро след създаването си надскачат информационната си функция и чрез своите архиви се превръщат в пазители на общностната история, а с това и в повелители на колективната памет на диаспората.

Ако се насочи поглед към българоезичните мигрантски медии<sup>2</sup>, издавани от българските общности в Чехия и Словакия, впечатление правят най-първо техните заглавия – „Роден глас“<sup>3</sup>, „Българи“<sup>4</sup>, „Сънародник“<sup>5</sup>. Изборът на препратки към националността със сигурност не е случаен и свидетелства за това, че и трите списания са обособени като пространства, около които да се обединят „сънародниците“, „българите“, за да чуят „родния глас“, който ще им помогне да пренесат напред във времето колективната памет и да съхранят националната си идентичност.

Своеобразни пазители на общностната памет се оказват и тематичните рубрики в две от списанията:

- „Традицията повелява“ (сп. „Роден глас“, Чехия); „Православни традиции“ (сп. „Роден глас“, Чехия); „Традиция“ (сп. „Българи“, Чехия); „Култура и традиции“ (сп. „Българи“, Чехия);

---

<sup>2</sup> Изследваният архив на трите списания обхваща издателския период между 2008 и 2022 г.

<sup>3</sup> Списание „Роден глас“ се издава в Чехия от Асоциацията на българските сдружения в Чешката република (АБСвЧР). „Роден глас“ води началото си от 1971 г., когато започва да се издава първо като вестник в тогавашната Чехословакия. Днес списанието има повече от половинвековна история, продължава да се издава като двумесечник (шест пъти в годината) и е официален печатен орган на АБСвЧР. Официален сайт на списание „Роден глас“: <http://www.bgklub.cz>

<sup>4</sup> Списание „Българи“ се издава в Чехия от Българското гражданско сдружение „Възраждане“. Издава се от 2002 г. насам като двумесечник в тираж 1000 броя. Официален сайт на списание „Българи“: <https://www.blgari.eu/>

<sup>5</sup> Списание „Сънародник“ (на словашки Крајан) е двуезично (списва се на български и словашки език) издание на Българския културен съюз „Христо Ботев“. Списанието е основано през 2006 г. и към настоящия момент се издават 4 печатни броя годишно. Официален сайт на списание „Сънародник“: <https://bulgariansinslovakia.org>

- „Гордост и памет“ (сп. „Роден глас“, Чехия); „Годишнини“ (сп. „Роден глас“, Чехия); „Памет“ (сп. „Българи“, Чехия); „Годишнини“ (сп. „Българи“, Чехия);
- „Огнища на българщината“ (сп. „Роден глас“, Чехия); „Едно българче разказва...“ (сп. „Роден глас“, Чехия); „България и българите“ (сп. „Роден глас“, Чехия); „Отечество мое“ (сп. „Роден глас“, Чехия); „Българче“ (сп. „Българи“, Чехия).

Както подсказват имената на рубриките, голяма част от публикуваните в тях статии са обвързани с исторически моменти, репортажи от чествания или отбелязване на годишнини от събития и празници, общностни сборки и тържества, маркирани от Нора като основни топоси, около които да се конструира колективната памет.

Въпреки че в списание „Сънародник“ (Словакия) няма обособени конкретни тематични рубрики, може да се отбележи, че до известна степен публикуваните в него материали често препокриват идеите и тематичните направления в другите две български списания, издавани в Чехия:

- „Розите на България“ (сп. „Сънародник“, 2/2018);
- „БСУ „Христо Ботев“ – училище със 70-годишна история“ (сп. „Сънародник“, 2/2018);
- „Герои и идентичност“ (сп. „Сънародник“, 4/2019);
- „Два езика – братя“ (сп. „Сънародник“, 2/2020);
- „Кратка история за един вестник и списание с много дълъг живот“ (сп. „Сънародник“, 1/2021);
- „Не се гаси туй, що не гасне“ (сп. „Сънародник“, 3/2022).

И в трите списания прави впечатление, че рубриките и публикуваните статии са носители на приповдигнато ниво на емоции и известна доза носталгия, които неизбежно съпътстват живота на диаспората. Вероятно едно опитно журналистическо око няма как да не забележи между страниците известни неточности в чисто технически план, но приемайки факта, че тези медии се списват и издават от самодейци, спокойно можем да ги наречем „свършени с несвършенствата си“.

„Роден глас“, „Българи“ и „Сънародник“ са добри примери как с помощта на родния език и документираното слово може да се съхрани родовата национална памет.

### Основни изводи

Френският културолог Жан Бодрияр определя медиите като „семеен портрет на нацията“ (Бодрияр 2003: 78) и наистина българоезичните мигрантски медии могат да бъдат оприличени на „портрет“ на българската диаспора, защото подобно на надписите на гърба на стари снимки те документират събитията, които са се случили и развълнували общностите.

Позната е силата на стария печат да стопява дистанцията между годините, но изненадващ до известна степен е фактът, че медийните архиви въпреки изтеклите от деня на издаването месеци, години, декади всъщност не носят онзи застоял дух, познат ни от музеите (Стоянова 2012: 15). А точно обратното – страниците им са като глътка свеж въздух, която си поемаме, докато някогашното „сега“ оживява пред очите и в ръцете ни. Отново срещите с архивите ни носят и напомнянето, че имаме възможността с помощта на медиите да завещаем на следващите поколения комуникативна топлина, която да (пре)откриват чрез страниците на печатните издания.

### ЛИТЕРАТУРА

- Асман 2001:** Асман, Я. *Културна памет. Писменост, памет и политическа идентичност в ранните високоразвити култури.* [Assmann, Y. *Kulturna pamet. Pismenost, pamet i politicheska identichnost v rannite visokorazviti kulturi.*] София: Планета 3, 2001.
- Асман 2007:** Assmann, J. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen.* München: C. H. Beck, 2007.
- Бодрияр 2003:** Бодрияр, Ж. *Система на предметите.* [Baudrillard, J. *Sistema na predmetite.*] София: ЛИК, 2003.
- Великова 2019:** Великова, С. Медийни употреби на миналото [Velikova, S. *Medijni upotrebi na minaloto.*] // *Любословие № 19.* Ред. С. Неделчева. Шумен: УИ „Епископ Константин Преславски“, 2019, 114 – 157.
- Капралов 2018:** Капралов, И. Медийна памет [Kaprалov, I. *Medijna pamet.*] // *Градът – памет и медии.* Съст: Е. Добрева, Шумен: УИ „Епископ Константин Преславски“, 2018, 20 – 40.
- Нора 1997:** Нора, П. Колективната памет. [Nora, P. *Kolektivnata pamet.*] // *Духът на „Анали“.* София: Критика и хуманизъм, 1997, 233 – 237.

- Нора 2004:** Нора, П. *Около Пиер Нора. Места на памет и конструирани на настоящето.* [Nora, P. Okolo Pier Nora. Mesta na pamet i konstruirane na nastoyashteto.] София: Дом на науките за човека и обществото, 2004.
- Проданов 2006:** Проданов, В. *Спекулациите с паметта.* [Prodanov, V. Spekulatsiite s pametta.] // *Култура и памет. Материали от XIV лятна научна среща,* 2006. < [https://electronic-library.org/articles/Article\\_0203.html](https://electronic-library.org/articles/Article_0203.html)> (18.12.2022).
- Ръвел 2010:** Ръвел, Ж. *Есета по история и историография.* [Revel, J. Eseta po istoriya i geografija.] София: Дом на науките за човека и обществото, 2010.
- Стоянова 2012:** Стоянова, Л. *Вестникът и националната културна памет.* [Stoyanova, L. Vestnikat i natsionalnata kulturna pamet.] Варна: ВСУ „Черноризец Храбър“, 2012.

**Пловдивски университет  
„Паисий Хилендарски“**

**НАУЧНИ ТРУДОВЕ  
том 60, кн. 1, сб. Б, 2022**

***Филология***

*Предпечатна подготовка:* Гергана Георгиева

*Печат и подвързия:* Пловдивско университетско издателство

Пловдив, 2023

ISSN 0861-0029