

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“



ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

ПАИСИЕВИ ЧЕТЕНИЯ

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Пловдив

29 – 31 октомври 2015 г.

НАУЧНИ ТРУДОВЕ

том 53, кн. 1, сб. Б, 2015

Филология

**PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS – LANGUAGES AND LITERATURE
VOL. 53, BOOK 1, PART B, 2015**

Международна редакционна колегия

проф. д.ф.н. Александър Владимирович Бондарко

проф. д.ф.н. Сергей Иванович Николаев

проф. д.ф.н. Иван Куцаров

проф. д-р Богуслав Желински

проф. д-р Малгожата Коритковска

проф. д-р Михаела Солейман-пур-Хашеми

проф. д-р Родолф Боден

Отговорен редактор

доц. д-р Жоржета Чолакова

Научен секретар

ас. д-р Ана Маринова

Редакционен екип

проф. д.ф.н. Диана Иванова

проф. д.ф.н. Любка Липчева

доц. д-р Юлиана Чакърова

доц. д-р Татяна Ичевска

доц. д-р Христина Тончева

доц. д-р Красимира Чакърова

доц. д-р Борян Янев

доц. д-р Яна Роуланд

гл. ас. д-р Борислав Борисов

гл. ас. д-р Снежана Цонева-Матюсън

гл. ас. д-р Фани Бойкова

гл. ас. д-р Соня Александрова

Коректор

ас. Гергана Иванова

ISSN 0861–0029

СЪДЪРЖАНИЕ

БЕЛЕТРИСТИКАТА В МОДЕРНИТЕ ВРЕМЕНА – ПОВТОРЕНИЕ, СЪТВОРЕНИЕ И ПРИЛОЖНОСТ

Владимир Трендафилов

*Метафора и цензура: разсъждение върху една от линиите
на взаимодействие между литература и общество.....* 9

Пламен Анто

*Международен туризъм, идеология и литература.
Динамиката на един специфичен поджанр
в белетристиката на 60-те.....* 16

Александър Феодоров

Семиология, семиосфера, семиозис..... 30

Иван Русков

*От реалността към образа: биографичният образ на
Ботев в прочита на Заимов.....* 53

Кичка Кусева-Персенска

*Белетристиката на Ана Карима и Евгения Марс в
българската периодика от началото на XX век.....* 66

Ваня Г. Георгиева

*Белетристика за никого. Проблемът за майчино-дъщерните
отношения в кратката проза на Лора Каравелова.....* 78

Младен Влашки

*Жанровата нищета на съвременния български роман
(В огледалото на някои европейски романови практики).....* 85

Мая Ангелова

*Литература и социално ангажиране с оглед на българския
производствен роман от началото на 50-те години на XX век.....* 100

ЧУЖДОЕЗИКОВО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Roberto Adinolfi

*Some American Influences in 19th - and 20th -century
Bulgarian Literature* 113

Pilar Garcés García

John Milton: cosmogoníadel origen del universe..... 125

Atanas Manchorov

The Unity of Cognition in Bakhtin's Ontology of Becoming 141

Yarmila Daskalova

*"A word that breathes distinctly has not the power to die":
the Life of Words in the Poetry of Emily Dickinson*..... 153

Vitana Kostadinova

Literary Interpretations and Screen Adaptations: Mansfield Park 170

Yana Rowland

On Two Insufficiencies in Elizabeth Barrett Browning's Poetry..... 183

Йордан Костурков

Сантиментално пътешествие из Италия..... 200

Jean-Paul Rogues

Georges Haldas : le scribe assis 211

Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante

*« Mes mauvaises pensées » – le « roman-confession »
d'une « déracinée »* 226

Maya Timénova-Koen

*L'alterité dans l'œuvre « Le vide et le plein, carnets du Japon
1964 – 1970 » de Nicolas Bouvier* 239

Амелия Милчева

*Интеркултурни взаимодействия и диалогизъм
в някои романи на Лоран Гунел*..... 251

Наталия Христова

*За „репликите“ на коня в италианската културна
и литературна традиция* 263

Lourdes Terrón Barbosa

Jules Verne, magia y leyenda..... 277

МЕТОДИКА НА ОБУЧЕНИЕТО ПО БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

Маргарита Димитрова

*Културната памет и ролята на нравствените маркери
в обучението по български език и литература..... 293*

Канелия Божинова-Славчева

*Тъждеството човек – природа в „Сезоните на душата“ в
Лилиевия творчески свят..... 306*

Теменуга Тенева

*Мултимедийната презентация в урока (по литература) –
образоваща илюстрация или симулация?..... 320*

Нели Минкова

*Формиране на трансверсални компетентности при изучаване
на „Скрити вопли“ на Димчо Дебелянов в осми клас..... 330*

РЕЦЕНЗИИ

Elinor Shaffer and Catherine Brown (eds.).

The Reception of George Eliot in Europe (Яна Роуланд)..... 345

Кацарска, Милена. От Азимов до Ърдрич и

от Абаджиева до Юруков (Йордан Костурков) 354

***БЕЛЕТРИСТИКАТА В МОДЕРНИТЕ
ВРЕМЕНА – ПОВТОРЕНИЕ,
СЪТВОРЕНИЕ И ПРИЛОЖНОСТ***



**МЕТАФОРА И ЦЕНЗУРА: РАЗСЪЖДЕНИЕ ВЪРХУ ЕДНА
ОТ ЛИНИИТЕ НА ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МЕЖДУ
ЛИТЕРАТУРА И ОБЩЕСТВО**

Владимир Трендафилов
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

**METAPHOR AND CENSORSHIP: ON ONE OF THE LINES OF
INTERACTION BETWEEN LITERATURE AND SOCIETY**

Vladimir Trendafilov
St. Kliment Ohridski University of Sofia

The essay dwells on the intricate ways of exchange between establishment and anti-establishment aesthetics in the literature of Bulgaria during socialism. Ideological variation did not necessarily lead to differences in aesthetic value; on the contrary, the latter (literariness or metaphor) seems to have been common territory among camps and coteries in the literary field. This should serve to indicate, so the argument goes, that there existed, during socialism, a particular aesthetic epistheme, which was replaced by another after the 1989 political changes.

Key words: metaphor, censorship, epistheme, Bulgarian literature, socialism

През първата половина на 80-те години, когато бяхме приятели с покойния поет Георги Рупчев, си спомням, че по рециталите той обичаше да чете едно свое стихотворение, „Поруганието“, което после влезе във втората му стихосбирка (Рупчев 1986: 48 – 51). Много държеше на него. Мисля, че го смяташе едва ли не за дисидентско и го четеше с трепета на човек, заложил всичко заради гражданската истина. Беше полуобездвижен от мултиплената си склероза, приятелите го носехме до сцената и обратно, публиката очакваше в трогната почтителност. На живо все пак имаше и затормозяващи фактори, като например глухия глас на Жоро, който винаги губеше тридесетина процента от думите си в борба с акустиката на откритите летни сцени. И най-вече самото стихотворение. То е доста дългичко, вдъхновено е от една сцена в „Борис Годунов“ на Пушкин, която е наложително да

се има предвид, за да не се губи връзката със смисъла, а „дисидентският“ пасаж вътре е всичко на всичко три стиха: „Защо народът се събира често-често без причина, / защо мълчат, / шушукат“. Беше плах метафоричен протест срещу диктатурата на Тодор Живков и „дисидентският“ му елемент се изпаряваше почти изцяло при рецитациите, затиснат и от историческата тема, и от руския ѝ произход, и най-вече от протяжния епиграф, който съдържа финала на гореспоменатата сцена и се изчиташе от Жоро отгоре на всичко в оригинал пред недоучащите и невладеещи достатъчно руски език посетители.¹

В този разгърнат откъм значения и презентации вид стихотворението е пример за метафора, която търси реализация отвъд литературата, но не я намира съвсем, защото е предпазливо кодирана с литературни референции, а и с някои странични движения на словото, които размиват рисковия интензитет на казаното: например общия сантиментализъм на стихотворението, умиротворителната дидактика към края му („*ала големият не бива да греши, / не бива, / щом нему сме оставили съдбата си*“), както и финалното решение на лирическият герой сам да поеме дял от онтологичната вина, около която се върти темата („*аз бях един от тия момчурляци, дете взеха / паричката на Юродивия / тогава*“). Метафората тук е едновременно проводник и изолатор, антицензура и автоцензура. А освен това е и комплексна, състои се от няколко микрометафори една в друга – като матрьошки. Чрез тази сложна конструкция творбата успява да съхрани подривно-то си послание непристъпно и за социалистическата власт, и за гражданската публика. И ако в социалистическото минало посланието все още би могло да се декодира обратно до верния смисъл, макар и с основателен риск да бъде окачествено като безобидно, в контекста на годините след промените то просто изчезва. Няма го. Адресатът му – и този „горе“ (тоталитарната управа), и този „долу“ (потребителят на нелицеприятната за управляващите истина) – липсва, изместен е от друг, поради което днешният читател може съвсем спокойно да се за-

¹ Юродивый: *Борис, Борис! [...] Николку маленькие дети обижают [...]*

Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича.

Бояре: *Поди прочь, дурак! Схватите дурака!*

Царь: *Оставьте его. Молись за меня, бедный Николка.*

Юродивый {ему вслед}: *Нет, нет! Нельзя молиться за царя Ирода – Богородица не велит.*

Пушкин, „Борис Годунов“
Площадь перед собором в Москве

чуди каква ли е поантата на стихотворението, освен ако не я изтълкува като принципен акт на морално себеотрицание. Тодор Живков вече е свален от власт, а народът не просто „шушука“, а буквално крещи по митинги и демонстрации, след което масово се захваща с икономическо оцеляване или миграция.

Ето още един пример за контекстуална свръхупотреба на метафората през социализма, този път, за контраст, от официозна идейна позиция. Пасажът е на Камен Калчев „Как търсих бъдещето си“ и разказва за времето, когато героят автор е вкаран, още съвсем млад, в Софийския затвор за конспиративна дейност. Там той намира уютно общество от политически съидейници, където се чувства почти като у дома си. Централният разказ за преживяното на място е следният:

Най-трудно ми беше да се оправя в сложния лабиринт на човешките характери. Грешах с хората. Препъвах се в чепати и неочаквани явления. Мятах се от едната крайност в другата. Силно обичах и силно мразех. Бях прекалено доверчив. Не можех да бъда оправдан дори с думите на Маркс, че най-много е склонен да извини у хората лековерието им. (Калчев 1974: 231)

„Сложният лабиринт“, „грешах“, „препъвах се“, „чепати явления“, „крайност“, „обичах“ и „мразех“, „бях доверчив“. Все метафори, метафоризирани метонимии и елегантни семантични вариации, които заместват разказа с резюмета на събития и ситуации и фактически го сподавят. Случки няма, детайли – също. Очевидно е, че Калчев някак си се мъчи да бъде откровен, да си „разголи душата“ дори с риск да бъде нелицеприятен за партийните си колеги. Но си личи също така, че и нещо го спира, независимо дали е страх, деликатност, или амалгама от двете, пречи му да мине в прав текст и да изкара навън, в публичността, спотаеното, поради което не успява да се надигне от бламото на реторичните клишета, сред което е минал целият му съзнателен живот. Той е омотан в тези клишета и на няколко места из пасажа се надига само за да рухне отново сред тях. Напъва се да пробие с глава словесната слуз на повърхността на реторичната си среда, но не може, защото друга среда не познава, и резултатът в крайна сметка е една пяна от изтрити, общи фрази. Всъщност споменът му не е свеж. Макар че разказът е за събития, датиращи от 1935 г., словото му е наситено с бюрократичния език на социалистическата институция след 1944 г. и смисълът му е на практика парализиран поради несъзнателната или съзнателната автоцензура. За илюстрация бихме могли да си представим, че четем пасажа от мемоарите, преведен на английски и следователно насочен към вниманието на една публика, която няма

никаква представа за политико-историческия контекст на казаното и разказаното в него. Ето онагледяващ пример за това:

The hardest thing was to find my way in the dense labyrinth of human character. I was often wrong about people. I tripped on knotty, unexpected events. I darted from one extreme into another. I loved strongly and hated strongly. I was too gullible. I couldn't feel justified even by Marx who said it was people's credulity that he would excuse most easily.

Преводът е точен. Но докато за българския читател текстът може да бъде само скучен, за чуждия той е абсолютна безсмислица, която би могла да породи едва ли не единствено възклицателни реакции от типа на: „За какво въобще говори тоя човек?“. Няма контекст, но няма и текст извън формалната композиция от черни знаци върху бял лист. Откъм смисъл усеща се само някакъв опит за признание от страна на автора, че е бил подведен и разочарован от хора, на които наивно е оказвал доверие. Метафората не тръгва още на старта, задушена от автоцензурни бариери. Или малко по-другояче казано, тя се превръща тук от потенциален проводник на скрити значения в актуално възплъщение на бариерно мислене.

На това място би могло да ми се спомене, че съм взел два едностранчиви примера с лоши или недотам сполучени метафори, върху които градя разсъждението си. От социалистическата литература могат да се извадят къде-къде по-добри примери за ярки и точни метафори, които успешно са преодолели ограниченията на цензурата, без самите те да са ограничили прямотата и силата на въздействието си. Да, има такива. Но изключенията не са нормата, която в настоящите рамки ме интересува пряко. Клишетата в горните примери – именно поради това, че са клишета – имат предимството да илюстрират по-прецизно *нормата* на метафоричността в социалистическата литература – или по-точно неизбежния долен праг на комуникативността, вложена в нея. Те не целят да покажат друго освен това, че в системата на социалистическата регулация метафората е споделена ценност и за официозната литература, и за неофициозната – и за цензурата, и за антицензурата.

Там е въпросът. В тоталитарно време метафората никога не е била просто орнамент или естетика. Метафората е от епистемологично значение за социализма; тя е епистема – *епистемата* – на социализма. Тя е организационният принцип на социалистическата идеология, особено в утопично-есхатологичната ѝ част. Самата задължителна проекция на марксистката доктрина върху действителността налагаше висок

статус на метафората (на метафоричното клише) и изключваше употребата на прав текст, особено на такъв, който да противопоставя действителността на доктрината. Съответно контраофициозните творчески замисли с еднаква охота залагаха на метафората като предпазно средство срещу санкциониране. Поради тази причина метафората беше обща територия на срещи и съприкосновения между привържениците и опонентите на социалистическата доктрина в България, важен фактор в публичното поле дори извън литературата, което на свой ред отреждаше висок, много висок статус въобще на литературата.

На този фон статуквеното пренареждане на литературата вътре в общата система на родната култура след 1989 г. изглежда логично. Накратко казано, кризата на метафората – кризата на иносказанието – е същността на литературната ситуация в най-новата ни епоха. От споменатата година насам художествената литература рязко е загубила статус, при това не само у нас, но и глобално.² Тя продължава да се пише и консумира в масови тиражи (не толкова у нас, колкото глобално), но функцията ѝ да произвежда обществено мнение е намалела многократно, сведена е почти до нулата. В резултат писателското съсловие не излъчва големи обществени фигури, а аурата на влиянието му се е свила в рамките на професионалната гилдия и учебните институции. Самата художествена литература се е професионализирала в две поточни направления: „сериозно“ и „пазарно“, езиково ориентирано и сюжетно. „Сериозната“ художествена литература на практика се е превърнала в един от „пазарните“ жанрове, ако под „пазарен“ разбираме жанр с очертан, дефинируем обект на изображение и/или очертан, дефинируем потребител, при цялото разнообразие от теми и трактовки. В освободения от нейното (доскоро доминиращо) присъствие „пазар“ са нахлули масово нехудожествени, инструментално-информативни четива: наръчници по алтернативна медицина и забогатяване, справочници по реторика, правопис и европейска интеграция, ръководства по даоистка йога и експресивна арттерапия.

Промяната не наподобява преврат, а по-скоро пренареждане на ценностите и акцентите в литературното поле. Спестявайки подробностите, художествената литература държи на фокус автора, докато инструменталната държи на фокус читателя. Във втората (нека я наречем най-общо „наръчници за самоусъвършенстване“) има много

² Не ми е възможно за целите и най-вече обема на този доклад да дискутирам глобалната ситуация на литературата в плана на настоящата тема. Ще вметна само, че я виждам като паралелна, макар и поради серия от до голяма степен различни контекстуални причини.

елементи от първата, включително и органично „художествени“. Те обаче са вплетени не в повествование, а в реторика на убеждението, в реклама едновременно на темата или продукта, който се разисква в книгата, и на самата книга, която по този начин настоява да бъде купена. Първата се чете за удоволствие, вдъхновение или поука – и при всяка една от тези три стратегии на читателско очакване комуникацията е между читател и автор. Читателят хвали или хули именно автора заради удовлетворението или разочарованието си от четивото. Втората се чете заради личната полза или комфорт. Тя ухажда читателя, крие се зад него, върти се около него, обслужва го. Читателят е нейният фактически герой, който не е длъжен, но „би трябвало“ да насочи очакването си към нея, т. е. към това или онова заглавие от нейния корпус. Накратко казано, читателят (физическият читател, читателят индивид) е главният герой на днешното пазарно-литературно, художествено-нехудожествено поле.

Що се отнася до думата „литература“, тя все по-нарядко означава автоматично „художествена литература“, освен за по-старите поколения, които помнят социализма. За голям процент от по-младите думата обозначава просто писмен текст, какъвто и да е. В процеса солидна роля играе и интернет. Този най-нов тип масов обмен на литература (да споменем само функцията, която ни интересува във връзка с темата) нивелира разликата в значенията между *книга* и *файл* (материалната единица на обмена), откъдето нивелацията се прехвърля и върху разликите между съдържанията им: между разказ и роман, между нехудожествена и художествена литература.

Процесът има различни разновидности, но се свежда до следното. С промените метафората бе изгласкана от авансцената на литературата, а нейното място се зае от информацията, факта. Правият текст измести иносказанието, съобщението измести интерпретацията. Тъй като излезе изпод контрола на едноцентричната власт поради разпадането на последната, действителността започна да се развива по-бързо и по-непредугадимо от литературнохудожествената тематика. Актуалният факт задмина по значение „вечните“ истини и моралните ценности. В качеството на основна литературна платформа се разви най-напред вестникът, чиято първа функция, независимо от манипулативните опити за изкривяването или дори възпрепятстването ѝ, е осведомяването, ориентацията сред настоящата действителност. Този период трая до консолидирането на политическата класа на страната някъде в края на деветдесетте и началото на новия век, след което политиката поизбледня по значение и в образувания вакуум на актуал-

ните потребности се откриха по-индивидуални проекции, тъкмо тези, които изтласкаха на литературната авансцена наръчника по самоусвършенстване: необходимостта (на читателя) от образование или допълнителна квалификация, от кариерно израстване, кандидатстване в чуждестранни учебни институции или миграция. Тези нарастващи нови търсения, подпомогнати и от новите дигитални медии, на практика релефинираха понятието „литература“. В момента то обозначава едва ли не всяко писмено слово, всяка смислоносеща организация от черни знаци върху бял фон, за разлика от периода преди промените, когато метафоричната и естетическата функция на смислоносещите знаци бяха водещите.

Имайки предвид всичко това, бих обобщил, че днес литературата е на практика релефинирана, защото от социализма насам вследствие на политическите промени се е сменила епистемата на съвременното: от *метафора* към *истина*. Цензурата налагаше метафората. Падането на цензурата освободи метафората от наложителност и на нейно място нахлу потребността от *истина*. Разбира се, актуалността на потребностите от литература създава и съвсем конкретни, прагматично насочени очаквания за версии на истина: конкретна информация, конкретни факти в една или друга тематична посока. Но движението е натам. Резултат от смяната на епистемата не са само наръчниците. Развитие в същата посока е и растящата потребност от документално четиво, от историческа литература (дори когато е белетризирана), от публицистика. Тазгодишната Нобелова награда за литература, дадена на публицистката от Беларус Светлана Алексиевич, е живо свидетелство за това, че и сред членовете на комисията, която определя въпросната награда, е надделяло усещането, че литературата се развива именно в посока на описаната дотук смяна на епистеми. Изглежда, без цензура няма какво да спре ерозията на иносказанието. Без цензура, с една дума – поне засега, метафората крее.

ЛИТЕРАТУРА

Калчев 1974: Калчев, Камен. Как търсих бъдещето си. // *Избрани произведения в два тома*. Т. 1. София: Български писател, 1974.

Рупчев 1986: Рупчев, Георги. *Смяна на нощната стража*. Пловдив: Христо Г. Данов, 1986.

МЕЖДУНАРОДЕН ТУРИЗЪМ, ИДЕОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРА
Динамиката на един специфичен поджанр
в белетристиката на 60-те

Пламен Антоф
Институт за литература, БАН

INTERNATIONAL TOURISM, IDEOLOGY, AND LITERATURE
Dynamics of a particular subgenre in the fiction of the 1960s

Plamen Antov
Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences

The paper considers some specific trends in the spy subgenre of crime fiction during the 1960s in the wide context of all the changes after the April plenum (1956) – literary, ideological, sociocultural, socio-mental, and business. The flourishing state of international tourism at the Black Sea has been used as a key. The thriving of this genre is thus perceived as an opening through which a new urban cosmopolitan sensuality bursts into literature; it further spreads around higher and more central zones of fiction. The subject is examined not only on a trivial, ideological level, but in the deeper perspective of the sphere of national ideology: how the genre of crime fiction operates with regard to the „symbolic capital“ of a National Revival.

Key words: urbanism, cosmopolitanism; civilization–primitive; authenticity–kitsch; political and national ideology

1. Социополитически контекст

Епохата от втората половина на 50-те и началото на 60-те години бележи една основна, макар и неравномерна, протичаща с различни колебания тенденция – така нареченото размразяване, включително и известно „разтваряне“ към западния свят. Започват целенасочено да се развиват контактите със Запада – главно в икономическата сфера, но също и в науката и културата. Фигуративно казано, фундаменталното идеологическо разделение между „нас“ и „лошия“ Запад остава, но вътре в рамките на това отношение акцентът все повече се премества към съчинителната връзка – към „и“ (за разлика от ярост-

ното „срещу“ през периода между 1946¹ и 1956 г.). Това става не от някаква внезапно избликнала любов, а по чисто прагматични съображения – един икономически прагматизъм.

Цялата тази динамика, привнесена в българските реалности след 1956 г. и разгърнала се истински през 60-те години, се предопределя от промените в световния геополитически контекст: „размразяването“ към края на 50-те и доктрината за мирно съвместно съществуване, която започва да се налага в международните отношения. (Идеята е лансирана през 1956 г. в доклада на Н. С. Хрушчов пред XX конгрес на КПСС и окончателно доразвита в доклада му пред Върховния съвет от 31 октомври 1959 г.) Изоставена е презумпцията за неизбежен военен сблъсък между двете световни системи, дава се превес на икономическите отношения, които, заедно с идеологическата сфера, стават основен терен, където се разгръща съперничеството.

На практика след 1956 г. се получава разслояване на две относително независими сфери – идеологията, където компромиси не се допускат, и различните сектори на икономиката и на практическия живот изобщо, където се налага сътрудничество и следващите от това компромиси негласно са приемани.

На този фон ще насоча вниманието си към един специален „отрасъл“, който по особен начин фокусира всички аспекти на гореочертаната констелация, който отразява сложното отношение между стопанския прагматизъм и идеологическия императив, работещи в една посока, но и антагонистично напрегнати помежду си. Този отрасъл е туризмът, който става съществена част от икономическия (народностопански) прагматизъм след 1956 г. Един от акцентите в обновителните процеси е мащабната стратегия за развитие на международния туризъм (или за превръщането на България в туристическа дестинация от европейски мащаб, казано на един по-късен жаргон). Състои се едно съществено отместване на акцента в сравнение с предходния „червенковски“ период. Дотогава туризмът, доколкото го има, е, така да се каже, за вътрешна употреба. Главното усилие е насочено към развитие на „почивно дело“, т. е. осигуряване на възможност за летуване на българските „трудещи се“, работници и селяни кооператори. След 1956 г. перспективата се разтваря в международен план. (Обратната страна на тази промяна в акцента не ще остане незабелязана от литературата. Към края на 60-те един млад белетрист – Кольо Николов – ще напише в разказ със сходен „туристически“ сюжет, че скъ-

¹ Формалното начало на Студената война, белязано от известната реч на У. Чърчил в гр. Фултън (5 март 1946 г.).

пият курорт е достъпен за родния „трудоу“ селянин кооператор, иначе свръхзначен от Идеологията, само извън сезона: „На Златните пясъци бяха дошли в оня студ и в оня вятър кооператорки – да потопят краката си, докато не са започнали да пристигат чужденците.“²) Природните ресурси позволяват на България туристическа специализация в рамките на социалистическата общност и СИВ (т. нар. Съвет за икономическа взаимопомощ между „братските“ соцстрани, който се създава през 1949 г.). Истинският смисъл е: привличане на все повече богати западни туристи и особено летовници (актуална по това време дума). И заедно с това международният туризъм се полага напълно в едрия идеологически хоризонт като начин за рекламиране на „нова“ („априлска“) България.

Специален акцент се поставя върху черноморския туризъм. На практика тъкмо тогава, през 1956 и 1957 г., започва интензивното му развитие, почти едновременно започва изграждането на двата най-представителни черноморски комплекса, които скоро ще разнесат славата на българското Черноморие като „Червената Ривиера“.

Освен чисто икономическите си измерения туризмът има и културно-идеологически (вертикални) измерения. Той е специфична зона, където в актуално-прагматичния план на икономическото се разтварят други пространства – на географията, историята, културата: пространства, които в своя синтез пряко гравитират към национално-идеологическите гецапти, съставляват ги. А в този смисъл, чрез близостта си до национално-идеологическото, туризмът някак неочаквано, но закономерно се сближава с литературата.

2. Черноморието и криминалният жанр

Основният брой чуждестранни туристи в началото, т.е. в края на 50-те, все още са от т. нар. социалистически лагер. Официалната статистика сочи, че в края на сезона през 1959 г. броят на чуждестранните туристи в „Слънчев бряг“ например е възлизал на 14 022, като от тях едва 128 са от „несоциалистически“, както казват документите, страни. Но важна тук е не бройката сама по себе си, а тенденцията – началото на един процес, който оттук нататък ще набира скорост. Важността при това е не толкова в строго икономически, а в психологически план. Направен е пробив, който, преди да има своите стопански, финансови измерения – колкото и важни да са те, има огромно *идеологическо значение* – преодоляване на едно идеологическо табу.

² Николов 1969: 239 – 240 (въпросната сцена вж. на с. 235 – 236).

Ефектите на този пробив са особено значими в един общ *психологически* план; и тъкмо като такива те са веднага усетени от литературата. Българското Черноморие, и специално двата най-нови и представителни курорта, веднага се превръщат в особено привлекателно за нея място. Черноморските курорти бързо започват да се налагат като предпочитан екстериор, при това не толкова заради някакви „вътрешни“ изисквания на самата фабула, а именно заради специфичната „екзотика“ на мястото – един космополитен и „несоциалистически“ във всякакъв смисъл екзотизъм, където бързо навлиза една „западна“ атмосфера, един „западен“ мизансцен: хотели, пълни с чужденци; казина и вариетета, ресторанти и барове, където героите с обигран жест си поръчват уиски и дори – към края на 60-те – гледат нещо като роден соцстриптиз. В този контекст някак естествено, макар и тихомълком, започват да възникват наченки и на родната соцпроституция, които също не остават незабелязани от литературата.

Вследствие на това към Черноморието специално се насочва криминалният жанр, който по самата си специфика показва тъкмо „обратната“, тъмната страна на *идеалната* „социалистическа действителност“ – такава, каквато я артикулира идеологията чрез официозния метод на социалистическия реализъм, валиден във високите етажи на литературата, но някак изплъзващ, размиващ се в по-ниските, какъвто е криминалният. Тази тъмна страна идеологията никога не мисли като собствено присъща на социализма – тя е отмествана или *назад*, като рецидив, непреодолян „остатък“ от „стария“ буржоазен морал, или *напред*, като симптоми на криза, наченки на разлагане на „здравия“ социалистически морал под зловредното влияние на западния начин на живот и западната пропаганда. Условната граница между двете перспективи – ретроспективната и проспективната – е тъкмо онова цялостно прещракване на модуса през втората половина на 50-те и преобръщането на тренда, което постепенно се случва през 60-те.

Вписан в тези едри социо-политически процеси е и собственият развой на криминалният жанр. Това, което основно се случва в него между 50-те и 60-те години, е именно прелокализиране на действието – от „дивите“ периферии на страната по южната ѝ граница (Странджа, Родопите) към Черноморието като модерната, „цивилизована“ витрина на нова, „априлска“ България.

3. Екзотиката на космополитизма и западния life style

Това опиянение от една „друга“, несоциалистическа реалност в своята външна, чисто битова пластика, но и с един скрит контраидео-

логически потенциал се долавя в онези криминални творби от 60-те, които бързат да разгърнат интригата си именно тук, в новите черноморски курорти – опиянение, ясно прозиращо под идеологическия патос, по презумпция основен за жанра.

Ето един характерен цитат, който ясно разкрива за какво става дума:

Летният сезон беше в разгара си. Гости от цялата страна и от чужбина придаваха на черноморската красавица Варна такава пъстрота от багрите в облеклото и разновидност в речта им, сякаш самите варненци се бяха стопили сред това множество от бронзирани тела, противослънчеви очила и ярки тоалети.

Но градът бледнееше пред красотата на близките му околности – плажовете на курорта „Дружба“ и Златните пясъци. Новопостроени модерни хотели с кокетно обзаведени стаи и цели стъклени стени, които пропускаха слънчевите милувки още от ранна сутрин, бяха привлекли любители на морето от цяла Европа. Редом с флегматични англичани обираха слънчевия загар и русокоси германци. Цели колонии поляци и чехи като че ли се състезаваха да прекарват повече часове на плажа. Приказливите унгарци не напущаха прохладните морски вълни. Дори няколко американски семейства бяха предпочели златистите пясъци на варненското крайбрежие пред каменистите плажове на Ривиерата.

Тази сутрин плажът на Златните пясъци беше особено оживен. Автобусите всяка минута стоварваха летовници от града, които се размесваха сред шумната тълпа по пясъка. Немски и чешки, полски и английски, унгарски и български думи се смесваха в един общ говор, който осъществяваше нови и нови познанства и сближаваше летуващите като едно общо семейство.

Финалът е утопичен, но тъкмо с това – посвоему показателен за онзи нов дух на космополитизъм и „размразяване“, който нахлува в края на 50-те и началото на 60-те години, чийто агент се оказват новите черноморски курорти – обстоятелство, което ги разкрива като особено утопично място посред една напълно актуална, при това максимално изострена „студена“ война. Още по-показателен е фактът, че откъсът е част от криминално-шпионска творба, взела сюжета си тъкмо от Студената война.

Откъсът е от повестта „Човекът, който търсеше себе си“, издадена в поредицата „Библиотека „Приключения и научна фантастика“ на изд. „Народна младеж“, 1962 (Иванов 1962: 56 – 57). Авторът Любомир Иванов, както става ясно от кратка биографична бележка в края на книгата, е непрофесионален писател; завършил стопански науки, химия и журналистика, до този момент той се е изявявал в об-

ластта на документалната проза и журналистиката. Сюжетът е типичен за жанра от този период; ако има нещо за отбелязване, това е опитът за поставяне на психологическия акцент върху образа на идеологическия антагонист (при това пределно усилен чрез извеждането му в заглавието). Сюжетът накратко е следният: български учен химик е направил през войната важно откритие с военно приложение, което немците искат да внедрят в своите ракети „Фау-1“ и затова го изтеглят в Германия с подменена самоличност. След края на войната американците на свой ред искат да привлекат световноизвестния учен в разработката на атомната бомба. Но в този момент съвестта заговаря в него; завладян от носталгия по родината, той пристига инкогнито в нея „в търсене на себе си“.

В случая повестта ни е важна в един специфичен, частен аспект. Тя е една от първите, които регистрират специалната роля, която новите черноморски курорти имат за жанра още с появата си – криминално-шпионската интрига тук е само формалният повод да се заяви емоционално опиянението от цялата тази нова динамика и външния колорит на космополитизъм, който те привнасят в българската социалност, доскоро съвсем изолирана от света, смазана под похлупака на идеологическия догматизъм и неговата реализация в литературата, където безалтернативно властва строго ограничен кръг теми, а образът на съвременността се изчерпва с една изсивяла, монохромна работническо-текезесарска проблематика, възпитаваща култ към материалното в името на идеалното и пълен отказ от „дребните“, частни удоволствия на живота. Тази сивота и сетивен ригоризъм са целенасочено, дори възторжено отменени, повестта с нескрито опиянение изтъква тъкмо пъстротата, шеметното разнообразие, смешението на багри, езици, национални темпераменти. За отбелязване е, че сред цялото това вавилонско смешение на езици липсва руският – дали не заради неразривните идеологически конотации със „съветското“, които са изцяло в догматичната стилистика на 50-те? Тяхното припомняне би взривило основния тренд тук, който е изцяло и нескрито прозападен: дори „чешкото“, „полското“ и „унгарското“ са включени в чисто географската си принадлежност към „западното“, космополитното, а не в някакви политико-идеологически свързаности по линия на социалистическото или например славянското; крайният запад на Изтока, те са функционални не чрез близостта си до „нас“, домакините, а точно обратното – по линия на екзотичното, на различността си спрямо „нас“.

Извън криминално-шпионския сюжет и някак паралелно на него в творбата вее една особена ведрост. А в космополитната идилия някак по инерция е включено и „американското“ (летуващите американски семейства) – нещо, което несъмнено е плод по-скоро на емоционално увлечение, отколкото имащо някакви реални основания.

Още по-ясно очертани увлечения от подобен характер откриваме в една поема на Божидар Божилов от средата на 60-те – „Кемпинг-поема“. Самият наслов ясно сигнализира особена ведрост и опиянение от космополитизма на Черноморието – тази нова хетеротопия, където нормите на всекидневието, включително и строгият идеологически нормативизъм, обичаен за „нормалния“ бит в епохата на Студената война, са силно отслабени, дори отменени. Наред с любовния сюжет, главен герой на поемата е колата – друга масова новост и придобивка през 60-те. Именно този „персонаж“ е фокусът, през който е „възпят“ новият космополитизъм на черноморския курорт, при това – с намигане към парадно-идеологическите клишета:

Кой мечтаеше някога за Интернационала?
В малък мащаб го осъществихме ние сега. –
До колата от Прага най-мирно е спряла
и сякаш ѝ протяга никелирана ръка

една остаряла мерцедеска
с инициалите на USA.
(Божилов 1966: 64)

Да вметна, че с „черноморски“ сюжет е и една криминално-шпионска повест на Цветан Стоянов – „Случаят с професора“ (1966). При това космополитизмът е специално засилен, доведен докрай чрез самото конструиране на сюжетно-фабулната основа – българският курорт домакинства „редовната годишна сесия на Международната федерация по космонавтика и ракетна техника“ (Стойанов 1966: 5 – 6)³, събрала елитни учени от цял свят и по този начин превърнала го в малък център на света: „В това време наоколо бушуваше живот – движеха се чужди журналисти, типични западни репортьори с хитри очи и ловки движения, от телефонните кабинки долитаха викове „Париж!... Виена!... Милано!“ (Стойанов 1966: 9).

³ Цитатите са по единственото издание на творбата като № 11 от „Библиотека „Лъч“, специализираната поредица за криминална и разузнавателска литература на изд. „Народна младеж“. Повече за тази творба пиша другаде.

Повестта на Л. Иванов е в началото на една тенденция, която далеч ще надхвърли ограничените рамки на жанра. Именно криминално-приключенският жанр със своята низовост се оказва първопроходец на един важен поврат в белетристиката при прехода ѝ от духа на 50-те към духа на 60-те години – нейното разтваряне към урбанично-космополитното. Това разтваряне закономерно започва първоначално във външен, екстериорен аспект – демонстриране на елементарно опиянение от пъстротата и динамиката на една нова градска чувствителност. По-нататък, през 60-те, литературата в по-високите си етажи ще навлезе и по-надълбоко в социалните и психологическите пластове. Но със специфичните си качества именно криминалният жанр се е оказал подходящ за този пробив – въвеждане на новата урбанично-космополитна тематика откъм обратната, негативната ѝ страна. Под удобното алиби на идеологическата си правоверност, гарантирана от самата фабула, той може да си позволи неща, които „високата“ литература все още не може – да надзърне в задния двор на парадната т. нар. социалистическа действителност, където, образно казано, дебне сянката на Запада – не във фабулната си оголеност, чрез фигурата на диверсант или шпионин, а в едни всекидневни, битови проявления, под формата на забавна музика, заведения и атракции, петиета, тарикатски сленг...

4. Маските падат: похитените Гергани

Тук ще направим скок от едно десетилетие напред, за да видим края на процеса – един от резултатите, в които се е осъществил. Откриваме го в един роман на Камен Калчев от 1971 г. – „Маски“. Романът е издържан по всички правила на жанра: убийство на красива девойка, отвличане на дете, контрабандна афера, ловък чужд агент с фалшива самоличност и контраразузнавач под прикритие, който накрая ще разплете всички загадки. Онзи космополитен дух, нахлул с „размразяването“, който през 1962 г. опиянява с пъстротата и свободата си, едно десетилетие по-късно е произвел неочаквани ефекти. През 1971 г. българското Черноморие – максимален агент на този дух – е декор на различни сюжети – различни не в криминалната си фабулация, а като емоционална и ценностна натовареност.

С настъпването на нощта пеперудите прииждаха на смени в прохладния бар. Вълните отвън се разбиваха направо в мраморните стълби. Миришеше на водорасли. Раменете на русалките бяха крехки. Гърдите – леко загатнати, и това подчертаваше още повече декадентските им физиономии. Те бяха бледи. Устните им едва личаха в синкавия полуздрач. Някой пус-

на червената светлина. Тогава всичко стана виолетово, мораво и мъртво. Като мъртвите им копнежи. Те идваха тук, за да спят една нощ в бунгалото. Говореха различни езици. Минаваха понякога и за чужденки. [...] Барманът мереше скъпернически уискито [...]. Хлапак, от начеващите, постоянно искаше „Курвоазие“ и хапеше дебела пура. Момичето му следеше „татковците“ с дебели портмонета и дъвчеше захаросани бадеми. На кръглия мраморен дансинг танцуваха една двойка. Плътни фигури с клоширани минижупи се втурнаха да играят туист. Бялата им плът напираше. (Калчев: 1971: 12 – 13)

Именно тази млада бяла плът се е превърнала в стока за продан наред със старинните икони – достолепният западногерманец е характеризирани в хулиганския сленг на героите като „търговец на бели робини“, „дошъл с яхтата си да отвлече дъщерята на кочияша-император“ (Калчев: 1971: 8). Всъщност отвлечането е само фигуративен израз, отпращащ към класически фолклорно-литературни сюжети за бели робини и църни арапи, за Гергани и везири. Не за отвлечане, а за банална покупка става дума; ценоразписът е обидно евтин: „Подарете на келнера химикалка или чифт чорапи за сервитьорката...“ (Калчев: 1971: 25 – 26). Отвлечал, потурчвал е деспотичният и органичен Ориент някога; изтънченият и демократичен Запад днес просто си купува нужното. При това на безценица – казано пак фигуративно, шепа стъклени мъниста са напълно достатъчни. Сюжетът е безкомпромисно колониален: белият западняк и туземецът.

Но моралното, както стана вече дума, има и своите „вертикални“, етно-национални измерения. Криминалният сюжет в настоящето се оказва проекция на стара родова история за „бивши хора“, а фактът, че родът е от Поибрене едва ли е случаен, както не е случайно и името на монаха Викентий (контрабандист на икони, бивш легионер), както не са случайни и имена като Ахинора (студентка от ВИТИЗ със склонност към лесно приставане на западни чичковци с дебели портфейли) или Арабаконашки. Емблематични топоси от „Записките“ и „Миналото“, един от най-светлите образи в „Под игото“, Аспаруховата жена в едноименната легенда на Николай Райнов – съседството е твърде гъсто, за да е случайно. Тези високи, исторически и литературни конотации са необходими, за да усилят максимално внушенията: разрывът между настоящето и миналото е пълен, загубата на национална памет – тотална.

5. Международен туризъм и национална идеология: *земята рай*

Но да се върнем към строго туристическите параметри на сюжета. Началото, положено през втората половина на 50-те, едно десетилетие по-късно ще даде обилни плодове. Ако през 1959 г. „Слънчев бряг“ е предложил гостоприемството си на едва 128 гости от „несоциалистически“ страни, то в края на 60-те статистиката е съвсем различна: същият курорт от 5 до 15 юли 1968 г. е приел 0,9% от всички чуждестранни летовници в световен мащаб (което само по себе си в световен мащаб съвсем не е малко); нещо повече – за същия период през 1969 г. този процент е вече 3,2 според официалните данни на международния борсов бюлетин за бранша. Още по-големи са цифрите при „Златни пясъци“ – от 2,1% през 1968 г. процентът скача на 7,3 през 1969-а. Или... – „Боже милостиви! – изохка той и потърка очите си. – Та това означава едно увеличение от триста и петдесет на сто! Нечувано!“ А като цяло: в края на 60-те българското Черноморие държи 10,5% от туристическия бизнес в световен мащаб.

Макар и официални, данните са от един криминален роман, а „той“ – човекът, който се взира в борсовия бюлетин, търка невярващо очите си и възкликва – е г-н Пол Жозеф да Вентимиля, една от едрите капиталистически акули в бизнеса, собственик на компанията „Ле троа палм д’ор“ със седалище на самата Френска Ривиера. Точно така – „Трите златни палми“ – се нарича и романът на Антон Антонов-Тонич от 1970 г.

Романът центрира криминалната си интрига плътно около туристическия бизнес, а негов предмет е икономическата конкуренция в бизнеса и нелоялните методи на западните „капиталисти“, които се опитват да дискредитират новия силен конкурент в бранша. Тези методи са толкова наивни, че криминално-шпионският жанр постепенно преминава в самоироничен шарж, напълно в стила на автора.

Но макар и не без *grano salis* във фабулното си решение, романът е напълно сериозен в ангажираността си с идеологическата кауза. Родното Черноморие е вписано в един глобален контекст – не само европейски, но също в списъка на места като Хаваите и Маями. Максимално едър е и конкретният залог, който фабулата трябва да аргументира: превъзходството на „нашата“ „Червена Ривиера“ пред френската. На ред места романът, и по-точно „западните“ антагонисти, говорят пряко с езика на туристическата реклама:

– В българските черноморски курорти пристигат летовници най-вече от Германия и Австрия, извън редовните контингенти от Чехословакия, Полша, Русия, Югославия и Източна Германия, към които ние нали не проявяваме особен интерес... Но от Германия и Австрия, господине, към тези летовища изтичат все по-големи групи... А напоследък, господин генерален директор, непрекъснато се увеличава броят на туристите от Швеция, от Белгия, от Албиона... Дори, можете ли да си представите, от Италия и от нашата Франция!

– От Франция? Сигурен ли сте, Буше?

– Да, господине [...]... Пред мене са официалните сведения!... Там, господине, отиват вече и летовници от САЩ!

Пол Жозеф да Вентимиля затвори рязко диктофона.

– От САЩ! – наведе се той, сякаш пазеше главата си от удар. (Антонов-Тонич 1970: 21)

Но въпреки всички претенции за „европейски“ стандарт, въпреки различните „спектакли и нощни клубове“ българското Черноморие си остава привлекателно за западния турист главно с уникалните природни дадености: „със своите невъобразимо чисти и ситни пясъци“, чистата вода, Ропотамо, Лонгоза... Примерите са много; но всички те се сумират в една показателна реплика: „Земен рай! – изрече Болио в захлас“ (Антонов-Тонич 1970: 175). (Болио е един от самите „диверсанти“, пристигнали със задача да компрометират родния туризъм, като „заразят“ най-елитните хотели с бълхи.)

България наистина се е оказала „земен рай“, точно както твърди не само рекламата, но и новият национален химн, приет тъкмо по това време, през 60-те години. Впрочем границата тук е по-скоро формално-жанрова – българският национален химн откровено влиза в дискурса на туристическата реклама. Близостта е същностна и корените ѝ водят назад и надълбоко в онези „вечни“, силно монументализирани представи на колективното битие, които Възраждането е създадо и с които туристическият бизнес неизбежно оперира, ако иска да бъде ефективен.

Романът на Тонич целенасочено ползва трайни „образи на българското“, наследени от Възраждането и деградирани впоследствие до клиширани формули – формули, върху които туристическият рекламен дискурс охотно паразитира: прословутото българско гостоприемство или розата

Модерно-космополитният облик, който двата нови курорта „Слънчев бряг“ и „Златни пясъци“ придават на Черноморието, по никакъв начин не се конфронтира с възрожденския архетип за *земята рай*, архаичен, колективно-патриархален – те идеално се допълват и

хармонират помежду си. Това е непрестанно изтъквано, като образът на „земния рай“ определено се изяснява и в една актуална, аграрна посока: „Изобилие от плодове и зеленчуци!“ е специален акцент в рекламата на Златни пясъци и Слънчев бряг, публикувана не къде да е, а в самия „Фигаро“ (Антонов-Тониц 1970: 57).

Образът на *земята рай* като туристически „продукт“, като централна „икона“ в езика на модерния туристически бизнес е необходимо свързан с една органична автентика, при това в онзи краен вид, с който работи русоистката идеализация на примитива и който е ключът, през който Модерността е склонна да фетишизира „дивото“ като собственото си *анти*, като убежище в опита ѝ за бягство от самата себе си – имагинерно, разбира се, плод на собствените ѝ представи. Тъкмо тези представи трябва да обслужат туристическия бизнес. Това много добре разбира новата „априлска“ стратегия за интензивно развитие на международен туризъм, за цялостно „разтваряне“ и модернизирание на България – тази стратегия неотменно включва и една идеална, стилизирана представа за *земята рай* като другото на модерната цивилизация, като дивота и примитив. Затова ефективната реклама на „Златни пясъци“ и „Слънчев бряг“ във „Фигаро“, освен изобилието на плодове и зеленчуци, включва и оферта като тази: „Оригинални заведения – индиански колиби, овчарски кошари, наколни жилища!“ (Антонов-Тониц 1970: 57). Но тъкмо *оригиналното* тук е сведено до абсолютния си симулакр: за цивилизования западняк това смешение от овчарски кошари, индиански колиби и наколни жилища е функционално съвсем не в етническата си автентика, а само като общи знаци на *екзотичното*, което в случая е напълно съвпаднало с „дивото“ – един органичен примитив, който „ние“, туземците, му предлагаме да си купи, заздравявайки по този начин собственото му тщеславие на „цивилизован европеец“, на „бял“ спрямо „нас“.

Всъщност как да наречем подобен сюжет, ако не колониален? Или автоколониален?

Когато в края на 60-те „Фигаро“ рекламира по този начин „оригиналните“ атракциони в българските курорти (овчарски кошари и пр.), това ни повече, ни по-малко означава тяхната действителна липса, загубата тъкмо на „оригиналното“. Казано в хегелиански ключ – тяхната „снетост“ в собственото им инобитие, отместеност в символичното подобие на кича.

Решителната промяна, която се случва между 50-те и 60-те години в „българския случай“, е тъкмо тази – заскобяването на „природната“ автентика, на органичното българско битие в подобие

(симулактъра) на туристическия продукт. Преминаване от органичен примитив (все още наличен и доминиращ през 50-те) в неговото модерно-туристическо, комерсиализирано наподобяване и в крайна сметка фалшифициране.

6. Обобщавайки...

Обобщавайки, можем да кажем: заедно с модернизацията в хоризонта на бита, на материалния стандарт (топла вода в банята, ресторантски атракции и т. н.) туристическият бизнес неизбежно всмуква за собствена употреба и елементи от най-високата гещалтика на националното битие, едновременно *органично*, патриархално и „вечно“, идеологически монументализирано – от природните хубости на „земята рай“, овчарските кошари, кукерските или нестинарските игри до колективната памет, „снета“ в литературния канон, който е преди всичко силно „омекотена“, идеологизирана версия на националноисторическия разказ. Впряга тази гещалтика в собствения си ценностен хоризонт под знака на комерсиалното (или казано с неприкрития цинизъм на стопанската прагматика – да се измъкне валутата от джоба на богатите западници).

Неслучайно това комерсиално, туристическо „пакетиране“ на органичното българско битие и на високата национална символика се появява тъкмо през 60-те, в епохата на ускорена и радикална модернизация. Точно по това време, с усилената индустриализация и урбанизация реалните, автентичните кошари започват да изчезват. И се трансформират, оградени в кавички, като туристически атракции в модерните черноморски курорти за сеир на платежоспособни западници.

Тук е възможно и едно второ заключение – в жанров план. И то ни връща към казаното в началото – за новата епоха на размразяване, постановена от Хрущов едновременно като 1) модернизация, разтваряне към Запада и стопански прагматизъм и 2) като пренасяне на стълкновението в икономически и идеологически (т.е. символен) аспект. Именно криминално-шпионският жанр (в разгледания „черноморски“ поджанр) отговаря по максимален начин на тези изисквания.

ЛИТЕРАТУРА

Антонов-Тонич 1970: Антонов-Тонич, А. *Трите златни палми*. София: Държавно военно издателство, 1970.

Божилов 1966: Божилов, Б. Кемпинг-поема. // Б. Божилов. *Празник*. София: Български писател, 1966, 63 – 67.

Иванов 1962: Иванов, Л. *Човекът, който търсеше себе си*. София: Народна младеж, 1962.

Калчев 1971: Калчев, К. *Маски*. София: Профиздат, 1971.

Николов 1969: Николов, К. Обиколка на България. // К. Николов. *Влог в швейцарска банка*. София: Народна младеж, 1969, 212 – 242.

Стоянов 1966: Стоянов, Цв. *Случаят с професора*. София: Народна младеж, 1966.

СЕМИОЛОГИЯ, СЕМИОСФЕРА, СЕМИОЗИС

Александър Феодоров
Институт за литература, БАН

SEMIOLOGY, SEMIOSPHERE, SEMIOSIS

Aleksandar Feodorov
Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences

The roots of semiotic thinking go back to the first civilizations of the Fertile Crescent and Ancient Greece. Recent history of concepts such as sign, sign-action and sign systems, seems to be dominated by two traditions: the semiology of Ferdinand de Saussure and the semiotics of Charles Sanders Peirce. In this article we are going to examine Saussure's dyadic model of the linguistic sign, Yuri Lotman's ideas on primary and secondary modeling systems and his concept of semiosphere, as well as Peirce's triadic sign doctrine. Finally, we are going to examine Peirce's understanding of the process of sign-action or semiosis. I argue that through that concept we are able to transcend the boundaries of physics, linguistics and culture.

Key words: *semiotics, semiology, semiosphere, semiosis, sign, Peirce, Lotman, Saussure*

Семиотиката като наука, изучаваща знака и знаковите системи, е млада, но разбирането за значимостта на знака в познавателния процес и културните практики откриваме още в най-ранните цивилизации. Съществуват свидетелства, че три хилядолетия пр. н. е. в Месопотамия хората са изработвали плочки, служещи за предсказания, в които са заложени сложни знакови системи и разбиране за знака като модел за логически разсъждения, позволяващи от определени факти или събития да се изведат конкретни заключения за бъдещи явления (Манети 2010: 13). Развитие на идея за знаковост се открива и в Древна Гърция в медицинските текстове на Хипократ, който за първи път употребява термина σμηῖον (смейон – знак, белег) със значението на симптом на заболяване. Семиотични идеи присъстват и в древногръцката философия в трудовете на Платон, Аристотел, стоиците и епику-

рейците, които изработват двоични и троични модели, наблюдавайки и изучавайки както лингвистичните знаци, така и знаците от естествения свят. Идеята за знака като феномен, преодоляващ онтологическата опозиция природа – култура, и знаковостта като процес с фундаментална роля за осъществяването на всеки комуникативен акт се превръща в централна за схоластичната философия на Средновековието, наред със споровете около природата на универсалиите и партикулариите. Темата за знаковите процеси присъства и в трудовете на португалския монах Джон Поансо (1589 – 1644), който изследва разликата между означаване (сигнификация) и представяне (репрезентация). А в края на XVII век в „Опит върху човешкия разум“ Джон Лок прави следната класификация на науките: физика, практика и *семейотике* (Σημεϊωτική). Той предлага създаването на нова дисциплина, тъждествена на логиката, която да изучава природата на знаците, които умът използва, за да познава света и да пренася знания за него. Така Лок става първият мислител, подчертаващ връзката между познание и комуникация (Лок 1825: 550). Въпреки богатата си история, чието задълбочено изследване предлага възможността цялата история на философията да бъде пренаписана от семиотична перспектива (Дийли 2001: XXX), за семиотика като самостоятелна наука можем да говорим едва от края на XIX и началото на XX век.

Две са традициите, които доминират новата история на семиотиката: тази на Чарлс Пърс (1839 – 1914) и познатата като семиология, на Фердинанд дьо Сосюр (1857 – 1913). Публикуването на „Курс по обща лингвистика“ през 1916 г. – труд, който представлява синтез от записки върху лекциите на Сосюр, направени от няколко от студентите му и събрани след смъртта му, поставя началото на семиологията. Основно място в него заема идеята за двоичния модел на лингвистичния знак и опозицията език – реч. За Сосюр елементите на езика са знаци, организирани по определени правила, и следователно езикът в своята цялост е знакова система. Според него тази система е идеална и завършена, докато речта обхваща областта на конкретните ѝ проявления. Семиологията се развива последователно от Пражката школа (Роман Якобсон) и френските структуралисти и постструктуралисти (Клод-Леви Строс, Ролан Барт, Жак Лакан) и прониква в изследователски области като антропология, културология, литературна теория и психоанализа. В теориите на тези учени лингвистичният знак на Сосюр е превърнат в универсален знаков модел.

На разбирането за езика като статична система, която не търпи развитие, ще се противопостави един от основателите на семиотична-

та школа в Тарту, Юрий Лотман (1922 – 1993). Според него не съществува един идеален и универсален език, а множество езици, в чието взаимодействие и динамично развитие е възможно представянето на многообразието на реалността. В изследванията си Лотман се фокусира не върху отделния знак, а върху знаковите системи. Той разглежда езика като първична моделираща система на реалността, а културата – като производна на езика вторична моделираща система (Лотман 1990: 237). Двете системи според Лотман са неделими и в динамично взаимодействие, т. е. в постоянен процес на обновление и трансформация. Този процес се осъществява в определено семиотично пространство, което Лотман определя с термина *семиосфера*, изхождайки от идеите за *биосфера* и *ноосфера* на съветския натуралист Владимир Вернадски (1863 – 1945). Представата за езика като основната знакова система, която структурира социалния живот, доближава Лотман до семиологичната традиция, но идеята за семиотичен континуум като необходимо условие за извършването на динамични знакови процеси е близка до другата традиция – тази на Чарлс Пърс.

В основата на Пърсовата семиотика стои разбирането за триадичността на знака. За разлика от Сосюровия двоичен модел, знакът според Пърс изразява процес на представяне, който се осъществява в триадично отношение между три елемента: знак, обект и интерпретант. Отношението между означаващо и означаемо в двоичния модел е подобно на това между знак и обект, но Пърс не разглежда знака единствено в означаващата му функция, а изследва и резултата от това отношение, т. е. мисловния ефект (интерпретанта), който знакът поражда у тълкуващия го разум. Знаковата триада се разгръща подобно на логическата функция импликация (заключение от предпоставка – „Ако А, то Б“). Пърс класифицира видовете знаци и начините, по които функционират в знаковия процес, наречен *семиозис*. Според него този процес на знакопораждане е характерен за цялата вселена и е неограничен, като води до непрекъснато усложняване на знаковата система. Пърс открива вътрешна динамика в самия знак. Това, което отличава неговата семиотиката от всички останали семиотични школи, е акцентирването не върху знака, а върху знаковостта като фундаментално свойство на мисълта.

В настоящия текст изследваме три аспекта от развитието на съвременната семиотика през водещи термини в трудовете на Сосюр, Лотман и Пърс. Необходимостта от това обосноваваме с безценния принос на всеки от тях към ключови въпроси, свързани с отношението между природа, език и култура. Важно място в дискусиата заема идея-

та на Лотман за *семиосфера*, а основният акцент попада върху разбирането на Пърс за *семиозис*. Твърдим, че именно семиозисът, така както го разбира Пърс, е процесът, който обединява измеренията на физическата, езиковата и културната реалност. Концепцията за семиозис е пряко следствие от разбирането на Пърс за триадичната същност на знака и фундаменталната роля на триадичните отношения в света. В неговата семиотична доктрина знакът не е статичен елемент в дадена знакова система, а отношение на представяне, което се разгръща динамично в непрекъснато изменящото се семиотично пространство.

Лингвистичният знак

Както вече споменахме, „Курс по обща лингвистика“ на Сосюр е научно изследване на езика и формалните връзки между изграждащите го елементи. Заглавието подсказва, че обект на изследването е езикът, а семиологията е представена като бъдеща наука, която да изучава живота и природата на знаците в рамките на живота на обществото (Сосюр 1959: 16). От тази идея по-късно някои структуралисти ще изведат твърденията за структуроопределящата роля на езиковия дискурс във формирането и функционирането на обществата. Основните идеи на Сосюр за развитието на семиотичната мисъл са опозицията език – реч и двоичният модел на езиковия знак.

Езикът според Сосюр представлява система от знаци, които изразяват идеи или представи, и по своята структура е сравним с други знакови системи (например числови или писмени). В опозицията език – реч той определя езика като идеална и универсална система, която е в основата на всички естествени езици. На нея е противопоставена речта, която представлява конкретните прояви на обмяна на езикови съобщения при всеки отделен акт на комуникация. Той се интересува от синхронното изучаване на езика, т. е. от непроменящото се състояние на тази себедостатъчна организация в определен етап от развитието ѝ. Между елементите в тази знакова система присъстват два основни вида отношения: синтагматични – отношения на последователност, които съществуват във времето; и парадигматични – асоциативни отношения между елементи, обединени от общи признаци, които съществуват извън времето. Сосюр не отрича, че се извършват процеси на трансформация във всяка знакова система, но не те представляват интерес в изучаването на вътрешните ѝ зависимости. Отделните езикови явления в конкретното речево общуване са по-подходящо поле за тестване на научни хипотези относно начините за развитие и промяна. Представата на Сосюр за езика можем да сравним с Платоновия

свят на идеите, който е надсетивен и неподлежащ на промяна. Както при Платон феномените, които наблюдаваме, са само несъвършени копия на идеалните форми, така и проявленията на езика в речта са копия на идеалната система. Езикът в разбирането на Сосюр е формална структура, чието изследване не я разглежда като част от еволюционен процес.

Роман Якобсон също споделя разбирането за дихотомията език – реч, но свежда отношението между абстрактното и конкретното в една обща система. По-късно Ролан Барт ще се отдалечи още повече от първоначалната идея на Сосюр като от основната характеристика на езиковия знак – неговата немотивираност – ще изкаже твърдението, че езикът е универсална знакова система. Барт, обратно на Сосюр, смята, че семиологията е част от лингвистиката: семиологията е обречена да бъде погълната от една *транслингвистика*, в чиято област попадат основните означаващи единици на дискурса, като мита, наратива и други културни явления, доколкото те могат да бъдат изговорени (Барт 1967: 11). В това крайно твърдение двоичният модел на лингвистичния знак се превръща в универсален модел за всяка знакова система.

Знакът според Сосюр е двоично еквивалентно отношение между означаващо и означаемо.



Фигура 1. Лингвистичният знак според Сосюр

Означаващото е акустичен образ, отнасящ се към означаемото, което е концепция (понятие, термин, представа). Основната функция на тази цялост, наречена знак, е да означава. В това разбиране за знака като двоична цялост се разглежда отношението между два компонента, като връзката им с извънезиковия свят остава на заден план. Както посочва Дийли, Сосюровият модел на лингвистичния знак следва ли-

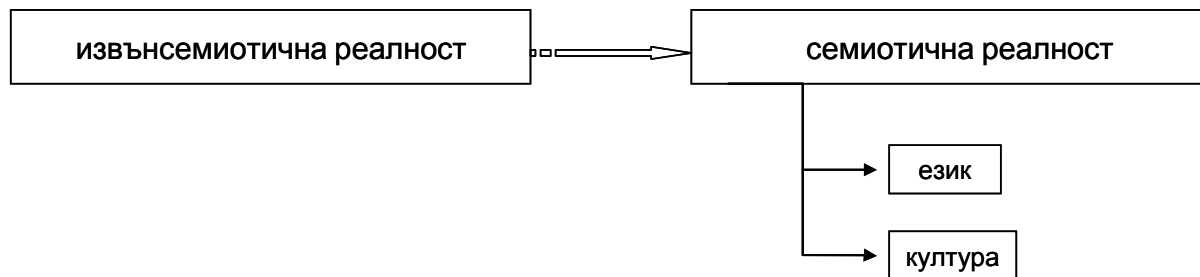
нията на модерната философия и разбирането, според което „човешката мисъл има достъп единствено до собствените си творения“ (Дийли 2001: 670). Последователите на Сосюр, които настояват за универсално приложение на този модел, „преодоляват“ този недостатък, като размиват терминологичната граница между знак и означаващо. Така знакът се превръща във вид асоцииране на предмета и значението му, но процесът на взаимодействие между езиковия и извънезиковия свят остава нерешен проблем.

Основните идеи в семиологията се обединяват около разбирането за езика като идеална знакова система. Езикът има фундаментално значение и за една от водещите семиотични школи от втората половина на XX век – тази в Тарту, Естония. Но наред с него и културата в нейната цялост и многообразие е превърната в основен обект на изследване. В тази традиция езикът се разглежда като първична моделираща система на реалността, а културата – като вторична моделираща система, основана върху езика, като отношението между тях е винаги динамично.

Семиосфера и граници на проникване

От особена важност за настоящото изследване е приносът на семиотичната школа в Тарту за утвърждаване на разбирането за динамичното развитие на знаковите системи. Основно място в дискусиите на нейните представители заема възгледът, че в своята съвкупност културните явления се явяват вторична моделираща система на естествения свят. Юрий Лотман определя термина *моделираща система* като структура от елементи и правила за тяхното комбиниране, която представлява аналог на цялата сфера на предмета на изследване (Лотман: в Лусид 1997: 7). За него езикът е такава първична моделираща система, но за разлика от семиологичната традиция той изказва съмнения, че езикът може да бъде само един, както и да служи за универсален модел на всяка знакова система. Освен това за Лотман е от особен интерес как чрез знаковите системи можем да познаваме и да представяме света. Той не ограничава изследванията си единствено до вътрешните зависимости в дадена система, а описва и механизмите на взаимодействие между езиковото и извънезиковото пространство. С други думи, основният проблем, който стои пред всяко семиотично изследване, би трябвало да се отнася не до дихотомията език – реч и отношението между съдържанието и изказа вътре в тази система, а до „противопоставянето на езика с неговите съдържание и изказ на из-

вънезиковия свят“ (Лотман 1998: 5). Това кара Лотман да говори за две реалности: извънсемиотична и семиотична (или езикова).



Фигура 2. Двете реалности според Лотман

Съществуването на две реалности предполага необходимостта от повече от един език за отразяването на извънсемиотичното пространство в неговата динамика. Според Лотман един идеален език не е достатъчен за представянето на тази реалност, а е необходимо да приемем, че съществува съвкупност от езици, организирани в йерархични структури, които непрекъснато взаимодействат помежду си. Лотман смята, че е възможно езикът да бъде изучаван като изолирана функционираща система, но в системата на културата той „въоръжава колектива с *презумпция за комуникабилност*“ (Лотман 1990: 261). Така естественият език е определен като първична моделираща система на реалността, т. е. като основа за всички останали човешки знакови системи, като мита, религията, научния дискурс. Те от своя страна се разглеждат като суперструктури, наложени „върху“ езика. Но в този възглед се крие риск да изведем твърдението, че културата, като вторична моделираща система, може да се разглежда не като семиотична, а само като семантична система. Това би означавало, че тя е лишена от собствена вътрешна организация (граматика) и че структурата ѝ изцяло зависи от езика, върху който е основана. Напротив, за Лотман не съществува език, който да не е потопен в определен културен контекст, и същевременно – култура, в чието ядро да не се намира структура като езика. Според него в културата съществуват множество системи, организирани в йерархични структури. Тя не трябва да се отъждествява със сбора от всички нейни текстове, а да се смята за механизъм, който реализира себе си, като създава съвкупност от текстове (Лотман 1990: 245). Още повече не съществуват неизменящи се семиотични структури, защото границата както между отделните знакови системи, така и между тях и извънзнаковия свят е пропусклива и именно трансформацията на външното във вътрешно се превръща в

мощен агент на развитието на системата. Лотман разглежда всяка културна област като знакова система, а взаимодействието между отделните системи е възможно само в определено семиотично пространство, което той означава с термина *семиосфера*.

В „За семиосферата“ – текст, публикуван за първи път през 1984 г., Лотман изказва твърдението, че съвременните семиотични традиции се основават върху разбирането за знака като прост неделим елемент, от което следва, че всички семиотични явления представляват последователност от знаци. Втората важна забележка, която той прави, е, че установените традиции в семиотиката разглеждат единичния комуникативен акт като модел за всеки семиотичен акт. Лотман отхвърля възприетата теза, че частният случай на обмен на езикови знаци може да послужи за универсален семиотичен модел. Ако възприемем тази позиция, ще се окаже, че семиотиката може да се мисли като прилагане на лингвистични модели върху области на познанието, които не попадат в традиционния ѝ обхват (Лотман 2005: 205). Също така според него, дори знакът да не се разглежда като неделим, съществува рискът да установим определено правило в научното мислене дадено комплексно явление да се сведе до сумата от простите му съставни части. Лотман отрича съществуването на ясни и функционално моносемантични системи, които са изолирани една от друга, и смята, че всички те функционират единствено потопени в семиотични модели, които заедно образуват йерархична структура (Лотман 2005: 206). Именно този континуум Лотман нарича семиосфера, като се позовава на идеята на съветския натуралист Владимир Вернадски за биосфера и ноосфера. Вернадски определя биосферата като пространството, изпълнено с жива материя, която е съставена от всички живи организми. Подобно твърдение предполага, че във фокуса на изследователя ще попадне атомичният факт, т. е. отделният организъм, в който е представена и самата биосфера. Но изглежда, е точно обратното, защото живата материя е органична цялост и именно тази цялост, а не отделният организъм е от първостепенна важност. Ноосферата (от гръцки νοῦς, разум) представлява етап в развитието на биосферата, който Вернадски свързва с човешката рационална дейтелност. Историята на научната мисъл, на изкуствата и културата изобщо съвпада със зараждането на тази нова сила в биосферата.

Лотман подчертава, че терминът *семиосфера* има абстрактен характер и не е тъждествен на ноосферата. Той разглежда семиотичния континуум като единен организъм, а не като прост механичен сбор от разделени един от друг елементи. Така от първостепенна важност е да

изследваме не отделния знак, а системата, в която той се осъществява (Лотман 2005: 208). Семиосферата е *sine qua non* за осъществяване на знакови процеси; извън нея самият семиозис не може да съществува. Всеки знак и всяка знакова система са потопени в непрекъснатото семиотично пространство, в което влизат в динамични взаимодействия. Две са основните свойства на семиосферата, които позволяват това взаимодействие: граница и нееднородност.

Както в математиката границата представлява множество от точки, които принадлежат едновременно на вътрешното и външното пространство, така и семиотичната граница представлява сбора от двуезични преводни „филтри“. Като преминава през тях текстът е преведен на друг език (или езици), разположен *извън* дадена семиосфера. (Лотман 2005: 209)

За семиотичното пространство границата изпълнява важната структурираща роля на двуезичен механизъм, който превежда външната информация на вътрешния за дадена система език и обратно. Тази филтрираща функция е единственият начин за осъществяване на комуникация с извънсемиотичната реалност и с други семиотични системи. Реалността се превръща в обект на познание и съответно в генератор на значения единствено благодарение на опосредстващата функция на границата. Лотман сравнява семиотичната граница с клетъчната мембрана или биосферата: това е обгръщаш слой, който ограничава произволното проникване, отсява информацията и преобразува външното във вътрешно (Лотман 2005: 210).

Разсъждавайки върху необходимостта от съществуване на граница за осъществяването на знакови процеси в континуума, Лотман стига до извода, че семиосферата конструира относителната си вътрешна организация и едновременно с това една хаотична външна сфера. Противопоставянето закономерност – незакономерност осигурява осъществяването на динамична комуникация между взаимопроникващи се семиотични светове. Ето защо, видяна отвътре, дадена култура може да изглежда като несемиотичен свят, който от перспективата на външен наблюдател може да се възприеме като семиотична периферия (Лотман 2005: 213). Подобно явление откриваме например в античната опозиция между цивилизация и варвари, която се оказва устойчива форма в структурирането на обществените представи и до днес. Но пък това доказва, че границата има изменчива позиция и нестабилни точки на проникване.

Втората основна характеристика на семиосферата е нейната нееднородност.

Структурната хетерогенност на семиотичното пространство създава резерви на динамични процеси и представлява един от механизмите за създаването на нова информация вътре в семиосферата. (Лотман 2005: 214)

Лотман смята, че разделянето на ядро и периферия е закон на вътрешната организация на семиосферата. Това разделяне се изразява във формирането на метаструктури (например граматика или комплексна структура от правила) в ядрото, които увеличават нивото на закономерност и по този начин забавят развитието на системата. Но едновременно с това елементите от периферията влизат в спонтанни и неочаквани комбинации поради слабата си организация. Ефектите от тези „сблъсъци“ са способни да рефлектират върху организацията в ядрото и да променят метаструктурите.

Семиотичното пространство е пълно със свободно летящи отломки от различни структури, които обаче устойчиво пазят в себе си спомена за цялото и попаднали в чуждо пространство, могат бурно да реставрират това цяло. Сблъсквайки се в семиосферата, семиотичните системи проявяват способността си да оцеляват и да се трансформират, и като Протей, променяйки се, остават същите, така че да се говори за пълното изчезване на нещо в това пространство е доста непредпазливо. (Лотман 1998: 128)

У Лотман откриваме еволюционистко разбиране за развитието на семиотичните системи: тенденцията към промяна, с оглед на динамично изменящата се среда, в която се намират; и тенденцията да запазват устойчиви форми, които никога не изчезват напълно. Самите изменения не се осъществяват с една и съща скорост, а са както постепенни, така и взривни. Според Лотман имаме основание да смятаме, че взривът и постепенното развитие могат да действат диахронно и синхронно. Функционалната им разлика е, че взривните процеси въвеждат новото, докато постепенните осигуряват приемственост.

С изследванията си Лотман допринася за промяна в разбирането на езиковата знакова система като идеална и завършена. Той разглежда семиотичните системи като динамично развиващи се под въздействието на външни и вътрешни за тях напрежения. Същевременно разбирането му за езика като модел на реалността предполага и съзнание за епистемологическия характер на семиотиката. Докато семиологичната традиция изследва природата на знаците в рамките на социалния живот, у Лотман откриваме разбиране за семиозиса като познавателен процес: езикът граничи едновременно с извънсемиотичната реалност

и със социалните суперструктури и като всеки граничен механизъм изпълнява ролята на преводен филтър.

Терминът *семиозис* е употребен за първи път от Чарлс Пърс, като за него това е непрекъснат процес на знакообразуване. С този термин той означава процеса на натрупване на значения, който е насочен към нарастване на информацията в дадена семиотична система и усложняването на структурата ѝ. Пърс смята, че семиозисът не присъства само в човешката езикова и културна дейност, а е присъщ на всички процеси в света, които можем да определим като рационални. Той се осъществява в триадични отношения между знак, обект и интерпретант. Такова разбиране за семиозиса предполага необходимостта от знаков модел, който се различава от Сосюровото отношение означаващо – означаемо.

Триадичният модел на знака

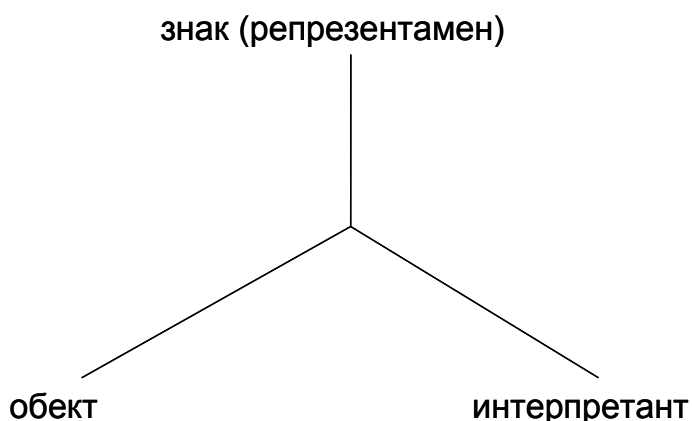
Според Пърс всяка мисъл е форма на интерпретиране на знаци (EP 2: 4)¹. Най-общо това е процесът, който той нарича семиозис. Пърсовата семиотика разглежда знаковите процеси като динамични и разширява областта на това, което можем да наречем мислене, като не слага знак за равенство между мисъл и езиково моделиране. Мисленето е фундаментален процес, който адаптира живите организми към динамиката на заобикалящата ги среда. Езикът, от друга страна, е само един, макар и изключително комплексен, тип семиозис, характерен единствено за човека. За да разберем какво означава всичко това, е необходимо да започнем с едно общо представяне на неговата семиотична доктрина.

Знак е всяко нещо, което се отнася към второ, неговия обект, във връзка с качество, по такъв начин, че поражда трето нещо, неговия интерпретант, свързан със същия обект. (CP 2.92) [Превод според Андрей Ташев, 2013]

Това определение следва средновековната формулировка на св. Августин *aliquid stat pro aliquo* или „нещо стои вместо нещо друго“, но добавя трети елемент в отношението на едното към другото и това е

¹ При цитирането на двутомното издание *The Essential Peirce* използвам съкращението „EP“, а цифрите след него означават съответно тома и страницата. При цитирането на осемтомното издание *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* използвам съкращението „CP“, а цифрите след него означават съответно тома и параграфа. Преводите на цитатите са мои [А. Ф.] с изключение на изрично посочените. [Бел. авт.]

отношението на представяне, т. е. интерпретацията. Знакът посреднички между обект и мисловен ефект (интерпретант), който този обект оказва благодарение на знака върху разума. Това, което различава знаците от физическите обекти, е, че те са фундаментално преходни и изразяват отношения, като по този начин винаги представят даден обект непълно, само в определен негов аспект (Хаузър 2016).



Фигура 3. Знакът според Пърс

Горната фигура представя модел на инстантизирания знак такъв, какъвто би могъл да бъде, ако бяхме способни да го запечатаме в краткото време на активното му съществуване. Необходимо е да направим терминологичното уточнение, че знакът е целостта между трите посочени елемента, а знак (репрезентамен) представлява означаващия елемент. Всеки обект определя означаващия си елемент, като поставя определени ограничителни условия, които трябва да бъдат изпълнени, за да се осъществи успешно означаване. Следователно знакът винаги представя само някои характеристики на обекта. Можем да си представим интерпретанта като допълнителен превод на знака, още една стъпка към по-развито разбиране за неговия обект. На свой ред всеки интерпретант се трансформира в нов знак, който опосредства обект и нов интерпретант, който изпълнява функцията на нов, по-развит знак за обекта. Това следва от вече посочения факт, че никой знак не представя своя обект напълно и следователно не може да изчерпи цялото му значение. Ограничеността на знака да представи даден обект изцяло, означава, че процесът на последващи интерпретации и знакообразуване се характеризира с нарастване и е неограничен. Същевременно в него се наблюдава тенденция към привикване (или „habit-taking tendency“, за да останем верни на Пърс), в която интерпретантите губят част от спонтанността, характерна за тях, и ста-

ват все по-устойчиви и закономерни. Знакът не е просто елемент в непрекъснатия процес на означаване, знакопораждане и знакова интерпретация, а самият той се осъществява като процес. Тук откриваме една от ключовите тези за правилното разбиране на семиотичната доктрина на Пърс: значението не е статичен елемент, а е самото триадично отношение на обект, знак и интерпретант. Това отношение е заредено с вътрешна динамика. Във фокуса на своето разбиране Пърс поставя знака като представящ отношението на нещо предишно към нещо последващо и ефекта, който това отношение предизвиква. Семиозисът е тази непрекъсната поредица от знакови процеси, в която всеки знак поражда следващ. Както отбелязва Хаузър, възможно е да претърпим влиянието на предмет от реалността посредством чисто физическа причинност или механична принуда. Но това е двоично отношение, докато познанието, т. е. превръщането на този предмет в обект на мисловната система, е възможно единствено непряко и е опосредствано от знаци (Хаузър 2016). Семиотичното опосредстване е триадично, т.е. не е предизвикано от механична необходимост, а се стреми към краен резултат, който би могъл да се впише в обобщаващо описание (Хаузър 2016). За знака при Пърс, напълно в духа на едно еволюционистко разбиране, са присъщи както промяната, така и тенденцията към устойчивост и трайност, които той определя като установяване на навик. Моделът на знака при Пърс следва от убеждението му, че значението се осъществява единствено в триада.

Триадичният принцип стои в основата и на класификацията на типовете знаци, която Пърс прави. Най-ранната знакова трихотомия, която той описва, е разделянето на знака по отношение на обекта му. По този признак Пърс разделя знаците на иконични, индекси и символи. Иконичният знак означава своя обект според определена качествена прилика, която съществува между тях (например портретът означава нарисувания човек, защото между тях има прилика). Индексът означава обекта според фактическа връзка между тях: по този начин ветропоказателят е индексален знак за вятъра. За да се осъществи успешно означаване, символът трябва да си послужи с установена практика, навик, социално правило или закон, които го свързват с обекта; т.е. символът има немотивиран характер. Другите две трихотомии от значение за настоящата дискусия представят знака като такъв и знака по отношение на неговия интерпретант. По първия признак знакът се разделя на качествен (Qualisign), единичен (Sinsign) и общ (Legising). Както посочва Младенов, резултатът от тази трихотомия е разбирането, че за знака е необходимо да се въплъщава в отделни обекти, които

притежават различни качества (Младенов 1991: 27). По отношение на интерпретанта знакът може да бъде член (Rheme), пропозиция (Dicent) и аргумент (Argument). Когато интерпретираме даден знак по отношение на качествата, които обектът му може да има, се поражда интерпретант, който определя знака си като Rheme. Това е знак, който не е нито истинен, нито неистинен (например всяка отделна дума, всеки субект или предикат, преди да бъдат обединени в цялост). Тълкуването на даден знак по отношение на фактически особености, които са налични при означаването на обекта, поражда интерпретант, който определя своя знак като Dicent. Това е двоен знак, чиито компоненти могат да влязат в отношение на субект и предикат. В случаите, когато даден знак съсредоточава разбирането ни върху установена практика, правило или закон при означаването на обекта, се поражда интерпретант, който определя своя знак като Argument. Аргументът представя своя обект в неговата характеристика на знак. Резултат от тези три трихотомии е комбинирането им в десет класа знаци.

Пърс работи върху класификацията на знаците или върху картографирането на мисловното пространство до края на живота си. Откритията, които прави в логиката на отношенията и деленията на елементите на знака, го довеждат до заключението, че всъщност има поне десет знакови трихотомии. Ако тяхната независимост бъде доказана – нещо, в което Пърс има съмнения, бихме могли да изведем 59 049 класа знаци (CP 1.291).

Във всяка трихотомия на Пърс откриваме разбиране за триадичността като фундаментално свойство на познавателния акт. Върху тази идея се основават и трите универсални категории, които той предлага и сам смята за най-големия си принос във философията. Според него е необходим нов опис от категории, които са пределно обобщаващи и приложими едновременно към всеки обект на изследване. Пърс смята, че категориите на Аристотел и на Кант не са с възможната пределна степен на обобщеност и представя възгледа си за трите категории: качество, отношение, представяне.

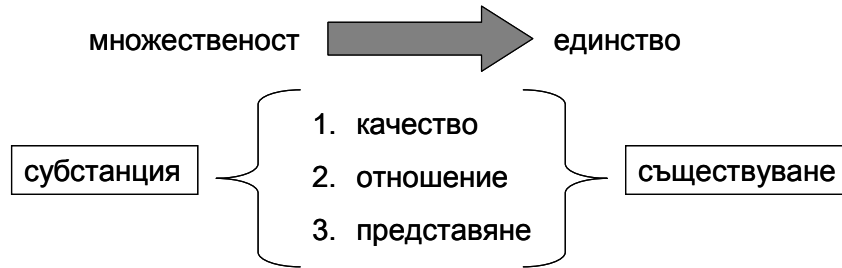
Трите степени на мисълта

Според Пърс основната функция на мисълта е да премине от състояние на неопределеност към състояние на определеност. Това налага необходимостта от методологичен апарат, който позволява множествеността на сетивните възприятия да бъде сведена до единство. Следователно първата стъпка за осъществяването на тази цел е да открием пределно общи понятия, представящи фундаменталните отношения в

реалността, които бихме могли да прилагаме при изследването на всяко явление (EP 1: 247). Именно такива са трите категории на Пърс, които той представя за първи път на 14 май 1867 г. в лекция, изнесена пред Американската академия на науките и изкуствата, а текстът „On a New List of Categories“ [„Върху нов опис от категории“] е публикуван следващата година. Новият опис на Пърс се стреми да коригира недостатъчната универсалност на категориите на Аристотел и Кант, които присъстват, макар и видоизменени, в почти всеки труд по логика. Аристотел назовава 10 категории, извлечени от частите на речта, които представляват всичко, което би могло да бъде субект или предикат в пропозиция (*субстанция, количество, качество, отношение, място, време, положение, състояние, действие, претърпяване*), а Кант извежда в две таблици основните функции на съжденията и категориите на мисълта, чрез които сме способни да разберем каквото и да е в присъщото му многообразие. Категориите на Кант се състоят от четири триади, като третият елемент от всяка триада представлява резултат от обединяването на предишните два елемента: *количество (единство, множество, тоталност), качество (реалност, отрицание, ограничение), релация (инхеренция и субсистенция, каузалност и зависимост, общуване) и модалност (възможност – невъзможност, съществуване – несъществуване, необходимост – случайност)*. В Кантовите категориални триади откриваме съвпадения с две от Аристотеловите категории: качество и отношение. Подобно на Аристотел и Кант Пърс включва в своя опис от три категории качество и отношение, но прибавя и категорията представяне. Необходимостта от категориите се обяснява най-добре от тяхната функция да свеждат множествата от сетивни възприятия до единство, а валидността им се съдържа в невъзможността да се постигне такова единство на нивото на съзнанието без въвеждането им (EP 1: 1).

В „On a New List of Categories“ Пърс назовава категориите качество, отношение и представяне, като същевременно обяснява защо субстанцията и съществуването са универсални концепции, но не могат да изпълняват ролята на категории. Универсалната концепция, пише Пърс, която е най-близо до ума на всеки човек, е за това, което присъства, в най-общ смисъл. Присъствието в този най-общ смисъл Пърс означава със субстанция (EP 1: 1). Насочването на вниманието няма конотативна сила, а е чистата денотативна способност на ума да улови даден обект. Това действие е отделно и предхожда способността към въпросния обект да се прикачи съответен предикат. Преди съотнасянето да е възможно, е необходимо да разпознаем това, което присъства. Но самото присъствие не може да бъде превърнато в пре-

дикат. В този процес копулата, която свързва членовете на пропозицията, означава „е“ или „би могло да бъде“ и тъй като концепцията за съществуване изпълнява единствено свързването на предикат и субект, тя няма съдържание (EP 1: 2). Субстанция и съществуване представляват началото и края на всяка концепция, т.е. означават преминаването от множествеността на сетивните възприятия към единство. Трите универсални категории качество, отношение и представяне показват това преминаване от неопределеност към определеност.



Фигура 4. Категориите на Пърс

Според Пърс концепцията за съществуване е възможна единствено при формирането на пропозиция, а тя винаги е съставена от компонент, който представя субстанция, и такъв, който представя качеството на въпросната субстанция. От това следва, че концепцията за съществуване има за функция придаването на качество върху някаква субстанция. Поради тази причина Пърс смята, че качеството – в най-широк смисъл на думата – е първата категория. Позовавайки се на откритията на набиращата популярност през втората половина на XIX век емпирична психология, макар самият той да смята, че фундаменталните философски проблеми не бива да се оставят на тази наука, Пърс заявява, че единственият начин, по който можем да познаваме един обект, е като го сравним с друг (EP 1: 5). Това е значението на категорията отношение. Но всяко отношение между два обекта изисква също така и посредничество между тях, т. е. единият трябва да може да бъде представен от другия по някакъв начин. За да онагледим казаното, нека се позовем на пример, който самият Пърс дава: нека си представим двама души, които говорят различни езици. За да е възможен комуникативен акт между двамата, е необходим трети, който да изпълнява функцията на преводач. Преводачът, който владее и двата езика, е способен да осъществи комуникацията, като представя на единия от двамата това, което другият му казва. Третата категория според Пърс е представяне.

Категориите като три фундаментални отношения Пърс извежда по математически път. Причината, както посочва Де Ваал, е в това, че математиката е насочена към всеки мисловен обект, независимо от това дали е реален, или не (Де Ваал 2015: 19). Пърс смята, че истинският тест за универсалността на категориите е възможността да се прилагат еднакво както към реални предмети, така и към абстрактни концепти. Причината категориите да са само три, е в това, че докато нито една триада не може да бъде изразена от диади, без да се загуби информация, то отношения между четири, пет или повече елемента могат да бъдат представени като усложняване на триади (EP 1: 251). Пърс дава следния пример: троичното отношение, в което някой (А) дава на друг (В) нещо (С), не може да бъде изразено чрез комбинация от три отделни диади, изразени по следния начин А-В, А-С, В-С, без да се изгуби информация: от такова представяне е възможно да заключим, че А се разделя с С, че В приема С и че А се отнася към В, но не и че А непременно дава С на В (EP 1: 252). Идеята за комбинация според Пърс изисква концепцията за триадичност, защото, като се следва примера, е необходимо между въпросните три диади не само да съществува съвпадение, но да бъдат свързани в един общ факт (EP 1: 252). Това е така, защото едно явление не е прост механичен сбор от отделни и независими елементи, а органично цяло, в което те влизат в отношение помежду си.

Пърс не престава да търси нови доказателства за фундаменталността на троичните отношения и да развива идеята си за трите категории. Една от важните промени, които той прави, е замяната на термините качество, отношение и представяне с далеч по-общите Първичност, Вторичност и Третичност. Първичността се отнася до чистите качества такива, каквито са без отношение към нещо друго. Вторичността представлява чистите индивидуалности, или това, което Пърс нарича *hic et nunc* („тук и сега“), следвайки средновековния мислител Дънс Скот (ок. 1266 – 1308). Третичността означава представяне, т. е. опосредстване между нещо първо и нещо второ. Триадичният модел на знака е пряко следствие от трикатегориалната система на Пърс.

Знакът е една Първичност, която стои в триадично отношение с една Вторичност, наричана негов обект, така че да е в състояние да определя една Третичност, наречена негов интерпретант, и да създава същите триадични отношения към един следващ обект от друга триада. (Младенов 1991: 26)

Необходимо е да допуснем идеята за реалността на Третичността, защото иначе не бихме могли да имаме разбиране за обобщеност, закон или разум. Мисленето е целенасочен процес на натрупване на ново познание. За да познаем чистите качества, те трябва да са изпълнени *hic et nunc* и абстрахирани, за да могат да бъдат сравнени и включени в нов триадичен познавателен акт. Този стремеж към телеологичност Пърс наблюдава в цялата вселена, а не единствено у човека. Както посочва Маунс, прилагането на термини като „значение“ и „цел“ се смята от мнозина за проява на антропоморфизъм (Маунс 1997: 23). Но Пърс е на друго мнение, защото всичко, което можем да определим като човешко, има своята основа в това, което най-общо наричаме природа. Следователно термини като „значение“ и „цел“ присъстват в реалността, а не са присъщи единствено на човешкия ум, и източникът им е в природата, в която също съществуват процеси, близки до тези в културата (Маунс 1997: 23). Тези близки по същността си процеси са триадични и като такива са проявления на семиозис. Това е самото мислене, което според Пърс е възможно единствено в знаци, а що се отнася до човека, то е предимно езиково (CP 5.421). В този смисъл изучаването на знаковите процеси изобщо и езика в частност не е нищо друго освен изследване на отношението между разум и реалност.

Семиозис и мислене

За Пърс съществува неразривна връзка между философия, логика и семиотика. Философията се основава на представата, че процесите в природата и мисловните процеси са сходни. И както отбелязва Хаузър, самият опит да обясним вселената, предполага, че тя е подредена, защото, ако това не е така, то разумните ни съждения относно нея не биха били възможни (Хаузър 1992: XXIX). Смятайки процесите в природата за, ако не мисловни, то поне в някаква степен рационални, Пърс разглежда логиката и семиотиката като много повече от евристични инструменти за натрупване на научно познание. В логическите и семиотичните процеси стои самата реалност, която оперира според определени правила и закони. Следователно семиозисът е процес, фундаментален за цялата вселена, а не единствено за човешкия интелект. Поради тази причина изследването на „неспособностите“, характерни за нашия ум, е и изследване на реалността, която едновременно го поражда и ограничава.

Пърс извежда четири такива „неспособности“, противопоставяйки се на картезианската мисловна традиция. Те се изразяват в това, че:

не притежаваме способност за интроспекция, а всяко познание за вътрешния ни мисловен свят се достига чрез хипотетично съждение от вече налично знание за реалността; не притежаваме способност за интуиция, т.е. всяко познание е определено според правилата на логиката от предишно такова; не сме способни да мислим без знаци; не можем да имаме концепция за абсолютно непознаваемото (EP 1: 30). Първата неспособност се отнася до това как можем да познаваме света, т.е. за отношението между реалността и моделиращата знакова система, в която организираме познанието си за света извън нея. Основен проблем на семиотиката за Пърс е именно преводът на информация между тези два свята, които се намират в непрекъснато и динамично отношение. От третата неспособност пък според него следва, че всички мисловни процеси и явления притежават логическа форма и следват модела на валидното съждение, в което от дадени предпоставки се извлича определено заключение. Откроявайки четирите „неспособности“ и техните последиствия, Пърс преодолява отнологическата пропаст между семиотично пространство и извънсемиотичен свят.

[...] когато мислим, в съзнанието ни присъства някакво чувство, образ, концепция или друг тип представа, която изпълнява ролята на знак. (EP 1: 38)

Самият Пърс е готов да признае, че голяма част от мисловните процеси се извършват несъзнателно или полусъзнателно и се различават от контролираното и насочено логическо разсъждение, но това не означава, че общият модел, който ги характеризира, се различава съществено. Несъзнаваните логически алгоритми, които направляват реакциите на организма спрямо заобикалящата го среда, са автоматизирани в процеса на еволюция, но това не ги прави немисловни; напротив, това са обобщаващи процеси, които за закономерни, устойчиви и повторяеми.

Семиозисът е процес, който се вписва в цялостната еволюция на вселената в нейното непрекъснато преминаване от състояние на неопределеност към състояние на определеност. Това е смисълът на Пърсовата идея за синехизъм (от гръцки *συνεχής*, трайност, непрекъснатост). Синехизмът е представен пълноценно за първи път в есето „The Law of Mind“ [„Законът за разума“], публикувано през юли 1892 г. В него на концепцията за непрекъснатост е отредена основна роля не само във философията, но във всички области на познанието. Според общия закон за разума, който Пърс описва, идеите се разпростират, като взаимодействат помежду си и в резултат на това взаимодействие

губят първоначалната си спонтанност и придобиват обобщеност. Идеята означава определено ментално събитие в индивидуалното съзнание, макар и не ограничено единствено до човешкия интелект. Веднъж преминало през съзнанието, това състояние не може да бъде на лично отново, а това означава, че повторното му явяване всъщност е друга мисъл, която изпълнява ролята на знак за първоначалната.

Идеята за непрекъснатост е в основата и на Лотмановата семиосфера. Семиотичният континуум е непрекъснато пространство, в което единствено е възможно осъществяването на семиозиса. Идеята за семиотична граница при Лотман е следствие от Аристотеловата концепция за безкрайност, според която последователните части на който и да е континуум имат общи граници. Пърс възприема това твърдение, но усвоява и Кантовата идея, според която всеки континуум се разлага безкрайно. Според Пърс континуумът предполага, че една права в действителност изобщо не съдържа точки, докато непрекъснатостта не бъде „разкъсана“ с поставянето на такива.

Съответно изглежда необходимо да кажем, че даден континуум не съдържа определени части, докато е последователен и непрекъснат; и че неговите части са създадени в акта на тяхното дефиниране, а точното им определение разкъсва непрекъснатостта. (CP 6.166)

Както в логиката определяме субект, като го свързваме с предикат, а в семиотиката натрупваме интерпретанти, които представляват значението на обекта, така и всички еволюционни закони, действащи във вселената, направляват нейното придвижване от състояние на неопределеност към състояние на определеност.

Накратко, ако изобщо ще разглеждаме вселената като резултат от еволюцията, трябва да мислим не само съществуващата вселена, това място в космоса, в което са ограничени реакциите ни, но *също и целия платонически свят* [курсивът е мой, А. Ф.], който сам по себе си е също толкова реален и еволюционен по своя произход. И сред нещата, които следват от този възглед, са времето и логиката. (CP 6.200)

Еволюционизмът на Пърс отхвърля идеята за Абсолют и предпоставата за идеален свят на идеите, който не подлежи на развитие. Връзката между логиката и времето е изразена и в общия закон за разума. Времето протича от минало към настояще, което предполага, че всяко ментално състояние е резултат от по-ранно такова, също както всяко логическо заключение е изведено от предшестваща го предпоставка и всеки знак е резултат от предишен. След като времето и прос-

транството са непрекъснати, значи съществува връзка между отделните части на разума, разположени на безкрайно малки отстояния една от друга. Според Брент в това се изразява Пърсовата идея за т. нар. настойчивост на една концепция да предизвика друга: установената връзка между две мисли, докато една все още не се е актуализирала, може да се разглежда като навик, който предизвиква определени ефекти (Брент 1993: 210). Прикрепването на едно мисловно състояние към друго следва общата форма на валидното съждение, според която два ментални елемента се свързват помежду си като субект и предикат, а образуваната пропозиция поражда съответно заключение.

Пърс разглежда всяко явление във вселената като разумно. Това означава, че дори материалните феномени следват логически модели при взаимодействие, които са резултат от целенасочено еволюционно развитие. Тази позиция, която сам Пърс определя като обективен идеализъм, не изключва разграничението между жива и нежива природа – или пък между природа и култура, но и не признава рязката граница между физическото и психическото. Това е значението на недостатъчно задълбочено изследваната концепция на Пърс за *изтощен разум* („effete mind“). Според нея материята не е напълно мъртва, т. е. материалните обекти притежават организация и взаимодействат според определени правила и закони. Според Пърс всички явления във вселената споделят обща същност и са част от непрекъснатия семиозис.

Семиотиката и бъдещето на знаковостта

Според Пърс можем да съдим за валидността на една наука по успешното прилагане на методите ѝ в други области на познанието. Семиотиката действително е интердисциплинарно изследователско поле, което предлага гъвкава методология с широко приложение. Семиологичната традиция води началото си от езиковедството и бързо се пренася в области като антропология, културология, литературна теория и психоанализа. Идеите за знак и знакова система се оказват плодотворни в развитието на тези дисциплини, макар универсалността на двоичния модел на знака, предложен от Сосюр, да не се възприема от мнозина учени. Както видяхме, Лотман успешно оспорва твърдението за универсалност на езиковия знак, както и представата за езика като идеална и завършена система, за да покаже, че културата е механизъм от множество йерархично организирани знакови системи. От друга страна, възроденият интерес към трудовете на Пърс спомага за възприемането на семиотични подходи в естествените и социалните науки. Под общия термин *биосемиотика* откриваме ендосемиотиката,

която изследва процесите на комуникация на клетъчно ниво, и зоосемиотиката, която изучава комуникацията при животинските видове. Пърсовите знакови класификационни системи се прилагат в информационните технологии и изкуствения интелект, а социосемиотиката възприема идеята на Сосюр за наука, която да изучава ролята на знака в обществения живот, като се основава върху Пърсовата идея за триадичността на знака. Общото между всички тези области на изследване е процесът, който е характерен както в езика и културата, така и в естествения свят, т. е. семиозисът.

В Античността съществуват различни, макар и близки значения на термина семиозис. При Плутарх семиозис означава показване, Филодем го употребява като заключение, изведено от знак, Гален означава с този термин наблюдението на симптоми, а в Псалтир го откриваме със значение на видим знак или символ (Ер 2: 547). Най-общо семиозис означава знаковото действие. Така е и в разбирането на Лотман, според когото знаковите процеси са невъзможни извън семиотичния континуум, който той нарича семиосфера. За Пърс семиозис има повече от евристично и инструментално значение; той разглежда този процес като характеристика на разума. Това означава, че човешкият интелект е аспект на рационалността, присъща на еволюиращата вселена. Според Пърс семиозисът е еволюционен процес: чрез него се постига промяна не просто в мисленето, а в структурата на разума. Езикът и културата в такъв случай представляват определен етап от цялостната еволюция на вселената и като такива са проявление на усложняващия се семиозис. Дори да не приемем семиотичната позиция на Пърс, идеята за знака и знаковостта не може да бъде пренебрегната. Общата идея за знака и представата за семиозиса като процес, който преодолява онтологическата граница между природа и култура, ще продължи да заема водещо място в научния дискурс и да прониква във все повече изследователски области.

ЛИТЕРАТУРА

- Барт 1967:** Barthes, R. *Elements of Semiology*. New York: Hill and Wang, 1967.
- Брент 1993:** Brent, J. *Charles Sanders Peirce: A Life*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Де Ваал 2015:** Де Ваал, К. *За Пърс*. София: Нов български университет, 2015.

- Дийли 2001:** Deely, J. *Four Ages of Understanding*. Toronto, Buffalo, London: Toronto University Press, 2001.
- Лок 1825:** Locke, J. *An Essay Concerning Human Understanding*. London, 1825.
- Лотман 1990:** Лотман, Ю. *Поетика. Типология на културата*. София: Наука и изкуство, 1990.
- Лотман 1998:** Лотман, Ю. *Култура и взрив*. София: Кралица Маб, 1998.
- Лотман 2005:** Lotman, Y. „On the Semiosphere“. // *Sing System Studies*, 2005, № 33.1.
- Лусид 1977:** Lucid, D. P. *Soviet Semiotics: An Anthology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.
- Манети 2010:** Manetti, G. *Ancient Semiotics*. // *The Routledge Companion to Semiotics*. Ed. Paul Cogley. London and New York: Routledge, 2010.
- Маунс 1997:** Mounce, H. O. *The Two Pragmatisms: From Peirce to Rorty*. London and New York: Routledge, 1997.
- Младенов 1991:** Младенов, И. *Семиотика: Между нещата и думите*. София: Наука и изкуство, 1991.
- Пърс 1931 – 1966 – (CP) :** Peirce, C. S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vols. 1 – 6 edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1931 – 1935. Vols. 7 – 8 edited by Arthur W. Burks. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1958.
- Пърс 1992, 1998 – (EP) :** Peirce, C. S. *The Essential Peirce*, Vols. 1 – 2, ed. Nathan Houser and Christian Kloesel. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992, 1998.
- Сосюр 1959:** Saussure, F. *Course in General Linguistics*. New York: Philosophical Library, 1959.
- Ташев 2013:** Ташев, А. *Прагматизмът и Иван Сарълиев: Към корените на семиотичното мислене в България*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2013.
- Хаузър 1992:** Houser, N. Introduction. // *The Essential Peirce* Vol. 1. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- Хаузър 2016:** Houser, N. Peirce on Practical Reasoning. // *The Statues of Thought. In Honorem Professor Ivan Mladenov*. Eds. Andrey Tashev, Elka Traykova, Miryana Yanakieva, Paul Cogley, Raya Kuncheva. Sofia: Prof. Marin Drinov Academic Publishing House, 2016 (под печат).

ОТ РЕАЛНОСТТА КЪМ ОБРАЗЕЦА: БИОГРАФИЧНИЯТ ОБРАЗ НА БОТЕВ В ПРОЧИТА НА ЗАИМОВ

Иван Русков

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

FROM REALITY TO A ROLE MODEL: THE BIOGRAPHICAL IMAGE OF BOTEV IN ZAIMOV'S INTERPRETATION

Ivan Ruskov

Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The article discusses Stoyan Zaimov's criticism about Hristo Botev's image created by Zahari Stoyanov. In his biography the protagonist does not emerge as a role model because scandalous moments of his life have been revealed. While mixing the real personality with the lyrical hero, the critic insists that Botev's poetry contains his „good image“ that could be a role model for the upbringing of the future generations.

Key words: paragon Hristo Botev, biographical protagonist, spiritual image

В предговора към III книжка на „Миналото“ (1887) Заимов формулира началата на своето писане: белетристиката може да бъде история, не преставайки да бъде белетристика, а историята може да бъде белетристика, не преставайки да бъде история (Заимов 1887: [3]). След тази ефектна формулировка той приписва на белетристиката широта, пространност, „разтегнатост“, а на историята – краткост и стремеж към вярност на фактите. Заимов е опитал да създаде увлекателни текстове за лица и събития от миналото, но не успява да постигне необходимия баланс между факт и фикция. И в критиката си на Захарий-Стояновите текстове той открива комбиниране на история и белетристика, като намира това за уместно, както е видно от прочита му на „Христо Ботйов. Опит за биография“, познат в две публикации. Най-напред текстът е отпечатан в „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“ (1, 1889), писан още докато Захарий Стоянов е жив, ако съдим от съдържанието му. Втората публикация е под буква

„В“ в книгата му „Миналото. Етюди върху записките на Захари Стоянов“ (1895), т. е. като трета част от книгата, първите две от която са за том първи и втори от „Записките“. На разликите в двете публикации на критиката му тук не се спирам. Уточнявам единствено това, че под *записки* Заимов разбира написаното от Захарий Стоянов по-общо, а не само „Записки по българските въстания“.

Като цяло Заимов подкрепя документалната част на биографията. По-важен от литературноисторическа гледна точка е водоразделът, който той определя: „До тук [до края на глава II] биографическият опит има, по форма и съдържание, характера на историко-биографически записки, а от тук нататък той се обръща в прекрасен исторически роман, главният герой на който е Христо *Ботев*“ (Заимов 1895: 180)¹.

Оттук насетне най-честото жанрово определение е роман: исторически роман, политически роман (с. 181); прекрасен исторически роман (с. 182, 195); биографическо-исторически роман (с. 195). Заимов е възхитен от разказваческата дарба на З. Стоянов, от една страна, и от представените събития в последните четири глави, от друга.

Биографиите на видни представители от различни области на изкуството, науката и философията се използват от Заимов за непрестанен паралел с биографията на Ботев. Залогът тук е многопосочен: не без чувство за превъзходство критикът изтъква, че така се стреми да компенсира научната неподготвеност на биографа. От друга страна, следва основния си аналитичен подход – с успоредици да проследява доколко частни характеристики на една личност кореспондират с белези на типично или извънредно, присъщи на общоизвестни имена. От трета страна, се дооткроява нестандартността на Ботев преди всичко в посока на неговия авантюризъм и чак след това в посока на неговото поетическо умение, но не като съдържание (тук Ботев според Заимов е неоригинален, вторичен, защото другиму принадлежат идеите, които изповядва), а като форма. Това важи за цялото му творчество. Вторичен, но видян посред „звездни имена“, сам „звезден“ с отделни свои качества, които стават още по-ценни, след като са били проявявани и от парадигматични имена в културната история на човечеството, Ботев се чете нееднозначно.

Заимов посочва христоматийни страници, създадени от Захарий Стоянов, и такива, които трябва да се създадат по редове на Захарий Стоянов. Зададен е модел на своеобразен каталог на непреходното из-

¹ При цитиране запазвам особеностите на авторовото писане.

куство. В него вече има образци, създадени от майсторската ръка на биографа, но проектът е „отворен“ за продължение: неговото ядро се извежда от биографията, превърната в хипотекстуална мрежа от конструкции, чието пресъздаване е задача за следходни творци от различни изкуства.

Най-голямо значение в „каталога“ се придава на превземането на „Радецки“ и дебаркирането на козлодуйския бряг. Преди анализа си на частите от тази глава Заимов пише, че преминаването на четата по такъв чудесен начин „*може да се отнесе смело в областта на поезията, а не в студените страници на историческите дати и факти*“ (Заимов 1889: 237; 1895: 180)². Заимов, който на много места в „етюдите“ си поставя приоритет върху историческата обективност, поради което прави бележки на Захарий Стоянов за недостатъчното му хладнокръвие в текстовете, този път чете историята като „студена“. Какво заслужава събитието чудо? – заслужава „*един прекрасен исторически роман, защото в нравствената основа на този бунтовническа авантюра лежат елементите на политическия роман с всевъзможните негови „завязки и развязки*“ (1889: 237; 1895: 181). Историкът само би се удивил на дързостта, а после ще се изсмее над героите, които помислили, че морето е до колене. Но поетът, било живописец, музикант, романист или „певец стихотворец“, след като се удиви на авантюрата, „ще „полети на всех парусах“ в областта на творчеството си“.

Критикът поставя два акцента в думите си – изкуството ще създаде нагледност и музикалност: видът на бунтовническата картина ще бъде нарисуван в „живи образи“, „в музикална хармония“ ще се изрази тържественото настроение на бунтовниците, превзели австрийския параход (1889: 238; 1895: 181). Заимов по свой начин защитава идеята, че поезията (изкуството) е нещо повече от историята. Не можем да му припишем схващания в духа на Аристотел, че поезията е по-философска от историята и че говори най-вече за общото (нещата, които някой върши по вероятност и по необходимост), а историята – за единичното. Но на практика той иска от единичното събитие (факт в историята, в действителния живот) да се създаде изкуство, а не просто правдоподобен разказ за това, което Ботев е направил или преживял.

Според критика поезията по-добре ще улови духа на поета и многостранността на случилото се. В този смисъл поезията би придала и „по-философско“ съдържание на събитието. Накрая критикът за-

² По-нататък при цитиране изпускам името на Заимов, оставям само годината и страницата – И. Р.

почва да смесва понятията, защото се опитва да види не как поезията ще представи събитието, а как то се превръща в поетическо, доколкото се оказва породено от душата на поет. В този смисъл бунтовническото събитие е поетическо събитие. Цитирам:

Като наблюдавате над поетическата душа на Ботева и следите за хода на бунтовническата авантюра, която той командуваше, струва ви се, че тази поетическа авантюра е плод на поетическия му гений, който преди три години обяви на българския свят, че ще намери гроба си в редовете на борбата (Молитва).

Заимов само призовава поезията, не би искал обаче да се забрави, че воденият от него Врачански окръг е дал средствата за въоръжаване на четата, и затова едновременно извисява стореното от Ботев, дава му ново измерение, пресрещащо историческа реалност и поетическа душа, но в същото време напомня, че това ново единство е израз и на неща, невидими в самото събитие:

За оногози, който не знае на какви средства се е въоръжила четата, кой за първ път е дал плана за изнасилванието на един от австрийските параходи – за оногова бунтовно-поетическата авантюра е неразделна от бунтовническо-поетическата душа³ на Ботева. (Заимов 1895: 181)

В този контекст е обяснимо защо документите от I отдел на тази глава са преценени като услуга за историята и почти никаква за биографията, тъй като се очаква доминанта да бъде „поезията“. Затова пък II отдел е наречен „прекрасен исторически роман“. Към антологичните страници в контраст с възхитата от „чудото“ с „Радецки“ е наредена сцената на сбогуването на Ботев с майка му, жена му и дъщеря му: „Тези страници от биографическия опит в художествено отношение заслужават да бъдат поместени във всеки сборник от художествени произведения“ (1889: 240; 1895: 184). „Поезията“ е изместила хладната история, създала е „стоплящите страници“, канонизирани от Заимов. И ако сбогуването е в микротериторията на дома, завладяването на „Радецки“ е в макрокосмоса на историята. Цитирам изцяло този абзац от „канона“ по Заимов:

Изнасилванието на **Радецки** от българските възстанници е едно от най-ефектните събития във всеобщата история на всевъзможните възстания; а описанието на ефектния подвиг от Зах. Стоянов е едно от най-

³ Подчертаното в цитираните пасажии е от мен – И. Р.

художественните описания в цялата българска книжнина. Тези страници от биографическия опит имат най-голямо бъдеще пред грядущите поколения на свободна България... Те нравствено ще сгреят бъдещите български поети-живописци, поети-стихотворци, поети-музиканти и поети-драматурзи... (1889: 242; 1895: 186).

Заимов отделя събитие от образ на събитие, но в дадения случай оценката и за двете е изключително висока: събитието е безпрецедентен образец, написаното е сред антологичните страници в литературата ни. С думата *поет*, както се вижда от цитата, той бележи специално качество на артиста: не е достатъчно просто да бъдеш живописец, музикант и т. н. В тези редове Заимов говори за легендарно събитие от новата история, за вече случилия се поет българин, герой на превземането на парахода, и за поета биограф, представил превземането на парахода. Говори за страници, залог за бъдещата самоличност на поколенията и духовно огнище на бъдещите *поети* в специалния смисъл на тази дума. Скрито е дадена оценката, че въпросните страници са мяра за изкуство (образец), но и стимул да се създава изкуство: като в тях, от една страна, но и за представения сюжет в тях – за поетикобунтовническата авантюра като текстопораждаща, от друга.

Сред най-главните и най-интригуващите въпроси, които Заимов поставя, е въпросът **какъв си представяме Ботев, когато четем произведенията му**, има се предвид преди всичко поезията, и какъв, когато четем биографията му. В толкова просто изглеждащия въпрос се крие клопка. Казано с друг език, с първата част на въпроса сякаш се пита за образа на автора Ботев, изведен от текстовете му. Но Заимов не пита какъв си представяме автора, а какъв е Ботев според тази представа. А той лично познава Ботев и многократно подчертава какъв е бил Ботев в реалността не само като поет. Дори „за момент“ да забравим, че критикът познава Ботев, с въпроса си той не пита за имплицитния образ на автора, който си съставяме при четене на текста, а за по-сложно единство, в което имплицитният автор и експлицитният герой в текстовете се препокриват и съставят цялостната представа за човека Ботев. „Такъв е портретът на Ботева, когато четеш неговата бунтовническа поезия“ – заключава Заимов, убеден, че е изяснил въпроса си, като ни запознава със собствената си представа за Ботев, получена от четенето (1889: 254; 1895: 199). Ще приведа най-важните критически „щрихи“, за да видим елементите от съставения чрез прочита на поезията портрет на Ботев: като четеш текстовете му, „представяваш си го Хала, която с един размах крепости събаря, с един поглед империи разрушава, а думата му? О, думата му врата / дупка

отваря, даже в най-грубото сърдце на най-закоренелите егоисти! А фразата му? О, фразата му е вулкан, извергающ гореща лава, растопен свинец и дъжд от гореща пепел“. Бедна е Ботевата алхимична метафора, позната ни от писмо до Драсов, в което жестово той се пита къде е Раковски, за да обърнат всичкото хорско злато на желязо. Не е изключено и това писмо да се има предвид от Заимов, който заключава, че при четене на Ботеви творби и замисляне „върху умствения образ на поета-революционер“ във въображението израства „един от гигантите поети-революционери, принадлежащи на цялото човечество“ (1895: 198 / 1889: 254). Гигантът поет революционер е една от конкретизациите на метафората за Халата. Втората обхваща бунтовническата дейност: Ботев е наречен „един от българските великани бунтовници“, които казали „свобода или смърт“ и забили тази фраза „като че ли с гвоздей“ в „сърдцето на епохата“, начало на българското политическо възраждане (1895: 198 – 199; 1889: 254).

Вече не е нужно да се питаме кой ще загуби в съпоставката на създадените образи – естествено, това е Захарий Стоянов като биограф на Ботев. Заимов не е единственият, пренебрегващ в анализа си функционално-семантичните доминанти в структурата на биографията: това, че тя е изградена и посредством текстове на Ботев⁴ – стихотворения, писма, публицистика, означава, че словото на „халата“ съизгражда биографията, въпреки че в нея някои Ботеви творби са цитирани частично, други липсват. Не се задава въпросът как са комбинирани различните видове текст, как въздействат Халата и биографичният му образ – най-общо казано, успоредно или в конфликт помежду си. Всеки текст за Ботев ще поражда друг ефект спрямо текст от Ботев, но тази подразбираща се разлика не занимава Заимов. Вместо това той пита **какъв е Ботев според думите на биографа**, и установява радикална разлика:

А когато слушаш неговата биография, излязла изпод перото на Зах. Стоянов [...], то *халата*, поет-бунтовник, изведнъж губи очарователната си осанка и образ: из въображението ти исфирява образът на *халата*, и неговото място застъпва образът на един опасен авантюрист, от типът на обикновенните букурещки вагабонти вроде *Нико Джорджеско* (1889: 254; 1895: 199).

⁴ Както е известно от предговора към биографията, З. Стоянов иска да приложи в нея и съчиненията на Ботев, но тъй като тя става голяма, го прави в редактираните от него „Съчинения на Христо Ботйов“ (1888, на корицата 1889), в чийто предговор разяснява кое е променило първоначалното му намерение.

Първата част на твърдението се препокрива с импресионистично създадения образ от критика, приравняващ автора с героя на поетическите творби. Но втората част приравнява авантюрист и вагабонт. Причината за това е преди всичко героят румънец. Неслучайно в своите съпоставки между Ботев и други авантюристи Заимов търси имена от Западна Европа, сред които най-много му допада Русо. Показателно е, че когато Бурмов цитира редове от текста на Заимов и ги включва сред други спомени и текстове за Ботев, той избира единствено паралела с граф Сен-Симон, но не с Русо или Песталоци, защото паралелите с последните двама са свързани с непризнати за правомерни от Бурмов и други историци факти от живота на Ботев било в балтата край Дунав, било в Задунаевка. Сега става доста по-ясно защо критикът Заимов настоява в предходните си страници да има такива паралели. Не можеш да наречеш Русо „вагабонт“, но един румънец, при това никому неизвестен със своите „изповеди“ пред чуждите каси с богатства – може⁵. Как обаче Заимов обяснява провала на Захарий Стоянов, защо „халата“ е станала (като) вагабонт? Причината е в това, че биографът е *„извадил пред очите на читателите непраните ризи, скъсаните гащи, босите крака и гладния стомах“* на жертвалия се геройски за милото си отечество. А какво е трябвало да направи? *„Ботев трябва да се представи на грядущите поколения в такъв образ, в какъвто го представляват неговите творения, а не в образа на браилски-шайкаджия-комунар“*. Захарий Стоянов е предвидил подобна реакция и предупреждава, че героят му не се побира в аршина на хрисимите търговци, че той сам за себе си е мяра и т. н., но също така твърди, че не иска да пропуска факти (а той ги смята за факти) от каквото и да било естество, за които му е разказано от някого. В този пункт двамата поборници – единият в ролята на биограф, другият – на критик, се разминават категорично. Заимов мисли за грядущите поколения – такъв образ на практика създава проблем с примера, проблем с идеята за съзидание, базирана на мярата образец. Критикът е в сложна дилема, както се вижда сякаш от неволно изтръгналото се из-

⁵ Като герой във вълшебна приказка румънецът се справя с трудната задача да познае коя от касите на търговеца е пълна с пари: „Георгеско решил задачата. С малко фенерче в ръка, като биволско око, той отивал при всяка каса, която чукал с пръстите си, като кога се опитват узрели дини. „Тая е тя“ – казал той и дружината се налепила около показаната виновница, която като легнала на земята, червата ѝ се обадили със своя нежен глас и вдъхнали сила и живот на борците“ (Стойанов 1983 II: 392). И от педагогиката е известно, че с нежен глас се добиват по-добри резултати във всяко начинание.

под перото му изречение: „Да, биографът с факти и документи, вярно е очертал живота на Ботева...“ (1895: 199).

Разказано е вярно, с факти и документи – но с тях са извадени „на пазар“ най-лошите страни от „*житие-битието*“. Икономическата метафора ясно показва, че такъв Ботев е девалвирала стойност. Но кому се предлага на пазара такава „стока“ – отново на грядущето поколение, което вижда изправен пред лицето си „един опасен авантюрист, да не кажем *прост вагабонтин*“. Аргументацията на критика е подкрепена от следното изречение, показателно за колебанията между това какъв е някой и какъв трябва да бъде, за да е удобен за икономиката на употребите.

В действителност Ботев беше авантюрист, каквито са били: Байрон, Пушкин, Лермонтов, Жан-Жак Руссо, Мицкевич, Али-Суави ефенди, и пр., поети, революционери и политически деятели, превратаджии, но не е такъв върл авантюрист-вагабонтин, какъвто излиза из под перото на биографа си (ЕХБ: 199; Сб: 255).

Следователно според Заимов е нарушена мярата за авантюризъм: веднъж посоката на нарушената мяра създава образа на „опасен авантюрист“, приравним с обикновеността на „прост вагабонтин“, втория път авантюристът Ботев е положен в представителен ред от имена, но екстремното в образа му изобилства – станал е „върл“, несъразмерен в средите на авантюристите, затова в речника на критика понятията авантюрист и вагабонт преливат в общото название „авантюрист-вагабонт“.

В точката на най-ниското падение на Ботевия образ, създаден от биографа, критикът отхвърля идеята Захарий Стоянов нарочно да е направил героя си вагабонт. Защо тогава се е получило нежеланото от автора, защо не е постигнал целта си да представи Ботев като великан? С този въпрос Заимов навлиза в най-интересните си, струва ми се, разяснения за почерка на Захарий Стоянов.

Първа причина – Захарий Стоянов се е стремил повече да представи всевъзможните удивителни разкази за живота на Ботев, а по-малко е размишлявал върху интелектуалния и нравствения ръст на поета, „отпечатани“ в поетическите му творения.

Втора причина – като художник писател Захарий Стоянов цени повече фигурата на речта, отколкото честта на героя си. Дали в конкретния случай прави това съзнателно, или не, е трудно да се прецени, защото поначало такъв е цялостният му почерк, но за да илюстрира

изкусеността на биографа от фигурите, Заимов сам, и то за пореден път, прибегва до фигури:

за сполучливата фигура, която е кацнала върху перото му, с молба да я отбележи той, биографа, е готов да детерминира върху факта, да оскърби героя си, от колкото да пропъди фигурата-нахалка, която зорлен се натрапва на перото му (ЕХБ: 199; с незн. разл. Сб: 255).

Фигурите на критика срещу фигурите на биографа: за вторите трябва да гадаем, тъй като, за съжаление, не е даден поне един пример за тези „молителки“ и „нахалки“, покорили перото на биографа, заради прелестта на които той „е готов да детерминира върху факта“, казано с учения език в стил д-р Кръстев, зорлен натрапван ни от Заимов. Ако правилно схващам казаното, Захарий Стоянов детерминира смисъла на факта, подчинявайки го, както добре е казано в отпадналия от етюдите откъс от горния цитат, на фигура от живописната си реч. С други думи, фигуративният език предопределя възприемането на фактите, защото повече или по-малко е, ако не самоцелен, то поне извеждащ пред очи онова, което не е в синхрон с представата за Ботев, снета в неговата поезия. Ако направим извод чрез фигурите на критика, ще се окаже, че личността на „халата“ губи от детерминацията на личността, дело на „нахалката“ в биографията. Защото, ако не губи, няма място за тревога: има поезия на Ботев, има биография за Ботев, в която има и поезия на Ботев – остава благоразумният читател да си избере допадащия му образ. В какво се крие опасността тогава? Крие се в самата възможност за друг образ, несъвпадащ с поетическия, чиято детерминация не само у Заимов се произвежда с помощта на хиперболи за величавото. Недопускането на друг образ (на други образи) означава, че култът към героя трябва да бъде монолитен, фиксиран върху позитивни физически и духовни черти. Той е генератор на нови и нови изблици на живот, семето на величавото, което пребъдва. Заимов чудесно е изразил представата за чудесния образ, а мнозина след него, ако не дословно, най-малкото по смисъл повтарят думите му, независимо дали и те като него приравняват реалната личност на Ботев с най-позитивните черти на героите от поезията му. Каквато и биография да се напише, тя ще създаде само образ на даден човек, но колкото и лишена от фигури да е тя, не би могла да създаде образа от поезията, още по-малко е възможно този образ да съвпада с поетическия образ или пък да „съвпада“ с реалната личност, т. е. да създаде нейно „копие“.

Критикът обаче има рецепта за истински биографичен образ. Той се получава, когато към критериите за биография (вероятно трябва да разбираме житеописание в определен порядък) се включи и критерият на анализа („критериумът на анализа“), с който се измерват „творческите способности на поетите-художници“. Акцентът е недвусмислен – отново мярата за Ботев се извежда откъм творчеството му. Биографът обаче не е направил това, но ако бе го направил, „то образът на Ботева щеше да излезе такъв чист и обаятелен, при това осветлен с ореолът на творчеството, какъвто е желал да го представи биографът му, и какъвто си е в същност Ботев“ (1889: 255; 1895: 199). С тези думи е легитимирано желанието на биографа, но е порицано неумението му. Да сравним сега думите на критика. От една страна, той твърди: „В действителност Ботев беше авантюрист, каквито са били“ – изреждат се имена от Байрон до Али Суави. От друга страна, няколко реда по-долу се твърди обратното: при спазване на определени критерии образът на Ботев щял да излезе „такъв чист и обаятелен [...] какъвто си е в същност Ботев“. Какво пропуснах в скобите, е ясно – ореола. Същинският Ботев трябва да се създава с ореол. Откъде може да дойде този ореол, щом в живота си е бил авантюрист, па макар и не „върл“ – ореолът може да дойде от творчеството. Дали наистина биографът не е знаел как да си набави този ореол, или не е искал героят му да бъде с така изрисувания ореол на светец, мисля, знае всеки, който е чел биографията.

Избрал ъгъла, от който да чете биографията на З. Стоянов като разминаваща се със замисъла на биографа относно висотата на героя, Заимов продължава да търси причината за това. Изоставяйки проблема с фигуративния език, критикът предлага нов ключ, отключващ „вратата на въпроса“ защо Ботевият образ се разминава със замисъла на биографа. Според мен това е най-оригиналният ключ, предлаган от Заимов. С него се изразява третата причина за неуспеха с Ботевия образ. Не мога да посоча пътищата, по които се е домогнал до него. Ключът е отглас от противопоставянето на естетически категории като възвишено и безобразно и термина на Карл Розенкранц „негативно прекрасно“. У Заимов се появяват термините „положително прекрасно“ и „отрицателно прекрасно“, с които теорията на словесната естетика определя два типа писатели художници. Гогол, Каравелов и Захарий Стоянов са причислени към втората група. Като ученик на Каравелов, Захарий Стоянов „рисува вярно и живо лошите страни“ на обществото и на отделните лица. Вметнато е (схващам, че се отнася до Каравелов), че „по жилка“ е хуморист, карикатурист, но трябва да

разбираме, че същото качество е „наследил“ и ученикът. Портретите карикатури, сътворени от Гогол, са прекрасни в смисъл на отрицателно прекрасни, но картините му за природата са прекрасни в смисъл на положително прекрасни. „Същото е и с Л. Каравелов, същото е и с неговия последовател Зах. Стоянов.“ В резултат на посочените особености Захарий Стоянов е неподражаем, когато иронизира обществото, тълпата, отделното лице; недосегаем е, когато рисува картини от природата като панорама и случки от живота като сцени. Безсилен е, когато иска да представи „вътрешния портрет на обществото или частната личност във вид на *положително-прекрасен* образ“. Затова не е успял да представи Ботев такъв, какъвто е искал. Вината, както се казва, не е негова в смисъл на нарочно намерение, а на учителя и творческата му природа (1895: 200; 1889: 255). Доколкото схващам от контекста, макар да е прекрасен, отрицателно прекрасният образ на Ботев, от една страна, е невярно създаден, защото по мярата на Заимов за действителен образ (а тя е създаденият от Ботев образ на себе си в поезията) Ботевият образ е положително прекрасен, а от друга страна, създаденият отрицателно прекрасен образ е неподходящ за образец, не е добра мяра за възпитание на поколенията, не е капитал за символни употреби.

Следва теза, която е и графично откроена:

Ботев принадлежи на **миналото**, а не на **сегашното**; следователно не трябва да се изнася и туря на партизанския пазар, гдето разни шарлатанни патриоти / шарлатани-партизани препускат в кариер своите шарлатански колесници. Ботев, като идеал / като ръководящ идеал на грядущите поколения, не трябва да се смесва със съвременните партизански мръсотии, които нищо / нищо общо нямат с чистите дела на бившите български възстаници (1895: 200 / 1889: 256).

Когато Заимов пише, че Ботев принадлежи на миналото, а не на настоящето, не бива да разбираме това буквално, защото просто би противоречало на тезата му за възпитанието на грядущите поколения чрез примера. Той вероятно е мислел, че има писане, при което „абсолютно първото време“ – казано в духа на митогенеративните оценостявания на някакво „образцово минало“ – ще остане извисено, а качествата на героя еталон от само себе си ще служат за пример. И в този смисъл, като пример, Ботев може да принадлежи на това златно време и знатни дейци, но служи с примера си на следващите времена и по такъв начин започва да им съпринадлежи. Но и да бъде такъв като образ, какъвто ще го видят, прочетат, пресъздадат, конструират

му едно или друго възвишение – според „една част“; падение или гавра – според друга.

Заимов е направил много сериозен прочит на Захарий-Стояновия текст. Важни са не само думите на героя пред смъртта и пред дружината, също толкова или още повече са важни думите за героя и за дружината. Заимов е видял в думите „за“, казани от биографа, изкривяване на образа на героя, а по-общо, на образа на миналото. И макар да не размишлява над това, че Захарий Стоянов се опитва да гради по-сложен, по-разностранен, по-драматичен образ, Заимов е съзрял опасността от конструирането и употребата на образи като злоупотреба. В целия ход на своя прочит той непрекъснато пише „вярно“, когато става дума за странности, за авантюри, за изненадващи прояви на Ботев в дадени моменти от живота. В обобщението отново посочва за верни фактите, говорещи за екстремни дела и увлечения, подчертава, че Ботев действително е бил авантюрист, но открива проблем в неуловената граница на авантюрното – биографът е преминал тази граница, направил е героя си или твърде делнично принизен, или пък такъв, че дори четен през призмата на успоредните животописи, Ботев е прекалено отявлен представител на реда от имена, емблематизиращи приемливите измерения на скандалното и екстремното. Ето защо такъв герой става проблемен. Може да се каже, че вписаният във финала на рецензията му „повик“ е: назад към истината – напред към възпитанието.

Назад, в идеалното минало, е истинският образ на Ботев, който трябва да се пресъздаде точно. Напред са времената, които трябва да имат този истински образ. Дали това е възможно – Заимов смята, че е възможно. Търси се биограф на Ботев. Дали това е същото, като да кажеш, че се търси и идеална публика от грядущето поколение, е въпрос, синоним на въпроса как ще се монополизира създаването на образи и как ще се монополизира прочитът на кой да е образ. Възел от градивни противоречия.

ЛИТЕРАТУРА

- Заимов 1887:** *Миналото. Беллетристически и исторически очерки. Деятелността на българските революционни комитети от 1870 – 1877 год. Кн. III. Димитър Общия и убийството на дякона Паусий в Орхание.* Пловдив: Печатница Единство, 1887.
- Заимов 1889:** Заимов, Ст. Христо Ботев, опит за биография, от З. Стоянов. Първо издание, Руссе, Печатница Н. Л. Каравелова и Сие. 1889 год. 478 ст. // *СбНУНК*, кн. I, София: Държавна печатница,

1889, с. 193 – 256. [*Заглавието на биографията е „Христо Ботйов“, а год. на изд. е 1888. Грешка в изписването на Заимов – И. Р.]

Заимов 1895: Заимов, Ст. *Миналото. Етюди върху записките на Захари Стоянов*. София: Изд. Придворната книжарница на Ив. Б. Касъров. Печатница Вълков, 1895.

БЕЛЕТРИСТИКАТА НА АНА КАРИМА И ЕВГЕНИЯ МАРС В БЪЛГАРСКАТА ПЕРИОДИКА ОТ НАЧАЛОТО НА XX ВЕК

Кичка Кушева-Персенска
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

THE BELLES LETTRES OF ANA KARIMA AND EVGENIA MARS IN THE BULGARIAN PERIODICALS IN THE BEGINNING OF XXTH CENTURY

Kichka Kuseva-Persenska
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This text examines the belles lettres of the creations of Ana Karima and Evgenia Mars, which are published in the Bulgarian periodicals in the beginning of the XXth century. The text researches the first manifestation of one of the first women writers and the way of their inclusion in the literary circles. There are considered the critical reactions toward the belleslettres of Karima and Mars, which also modeled their image of women writers.

Key words: women writers, belles lettres, Bulgarian periodicals

Българската периодика от началото на XX век играе сериозна роля за формирането на националния литературен процес. Тя е необходимият посредник между писател и читател в онези времена, когато поради малкия брой тясно специализирани литературни издания обикновено на страниците на вестници и списания съжителстват социално-политически новини и коментари, художествени творби и критически рецензии за тях. Навремето самата поява на нечий текст по страниците на издания като сп. „Българска сбирка“, сп. „Ново време“ или сп. „Мисъл“ вече е вид престиж, признание, свидетелство за качествата и възможностите на автора.

Евгения Марс и Ана Карима започват своя път като писателки именно от страниците на периодичния печат; разказът е жанрът, който избират за първите си творчески опити. От една страна, произведенията им излизат по едно и също време и по страниците на едни и същи издания, от друга – имената им са познати в публичността зара-

ди конфронтацията между авторките. Синхронността на изявите им и особената личностна обвързаност между двете прави логично (от определена гледна точка) успоредното, „сдвояващото“ разглеждане на създаденото от тези писателки.

Как точно те се включват в тогавашните литературни среди, какво представляват ранните им белетристични текстове, публикувани в периодиката – тръгвайки от тези въпроси, настоящата работа ще се опита да (си) обясни защо двете авторки остават в маргиналията на литературата ни от началото на ХХ век.

През 1906 г. в българското литературно и културно пространство, доминирано от мъже, се появяват два сборника с разкази на жени – „Из живота“ на Евгения Марс и „Разкази, том 1“ на Ана Карима. Изданията свидетелстват, че авторките са натрупали художествен материал, а и смелост по-настойчиво да потърсят мястото си на литературната сцена. Въпреки скромната бройка творби, включени в изданията (съответно 9 и 11), книгите на двете писателки заявяват амбицията и представителки на „нежния пол“ да бъдат признати за част от творческите среди в страната. Ще проследим пътя на авторките до тези им прозаически сборници и ще припомним какво твърдят ранните критически оценки за тях.

Евгения Бончева-Елмазова, под псевдонима *Myosotis*, публикува първия си разказ „Далеко, далеко...“ във в. „Софийски вестности“, бр. 3, от 8 май 1903 г. Изданието е с подзаглавие „всекидневен практическо-обществен вестник“, т.е. художественото творчество не е сред основните му интереси, но както в голям брой подобни вестници от периода и в този, предимно в подлистниците, се помещават литературни текстове (и български, и преводни). Мисленето в стереотипи би оценило първия разказ на госпожа Елмазова, публикуван на страниците на всекидневника, като творба „нормална“, „предсказуема“, „естествена“ за една жена автор. Изобразени са чувствата и мечтите на двама влюбени, които виждат възможност да бъдат заедно, да споделят любовта си единствено нейде „далеко, далеко ...“ – в облаците, в небето, в смъртта.

Още при тази своя първа поява на страниците на „Софийски вестности“ бъдещата писателка Евгения Марс се среща, така да се каже, с авторката Ана Карима. За Карима в същото издание откриваме критически текст, занимаващ се с новоотпечатаната ѝ пиеса „Пробуждане“. Когато бъдещата „приятелка на Вазов“ прави своите първи стъпки в литературата, за „равноправката“, както е известна в публичното

пространство Ана Карима, вече има изградена представа като за създател не само на белетристични, но и на драматургични текстове.

В свои спомени Марс споделя, че съпругът ѝ е първият човек, който я е насърчавал да твори. Поне част от произведенията ѝ стават обществено достояние благодарение на познанствата и влиянието на д-р Елмазов в обществото. По страниците на вестник „Народно единство“ от 1905 г. например присъства рекламно каре, в което се представя дейността на „първия дипломиран зъболекар у нас“¹ – съпругът на бъдещата писателка е близък до редакторите на вестника. И (покрай другото) има възможност да осигури трибуна за художествените опити на Евгения. Самият Михаил Елмазов проявява интерес към литературно-обществените среди. За кратко време е бил назначен за постоянен суфльор в Румелийския театър в Пловдив (1883 г.), където се и запознава с Вазов. По-късно, в Одеса, където учи, той е вече в близки отношения с намиращия се по същото време там създател на „Под игото“. Двамата мъже се оказват особено важни фигури в пътя на писателката Евгения Марс; сътрудничеството им изиграва сериозна роля при формирането и включването ѝ в литературно-културните среди на българското общество от началото на ХХ век.

Михаил Елмазов е първият, който намира пространство за творческа изява на Евгения, той съзнателно предоставя подкрепа на/за съпругата си при нейното излизане извън очертанятия на дома и при вписването ѝ в публичността. Но професионалната му насоченост не му позволява да бъде полезен в изграждането на *писателката* Евгения Марс. Учителят, менторът и покровителят ѝ в словесното изкуство е Вазов – една от най-авторитетните личности у нас по онова време. Ред критически текстове, обсъждащи писателските умения на младата авторка, обръщат внимание именно на влиянието на „народния поет“ върху нея и на отношенията между тях двамата. Все пак във времената на господстващ все още патриархален ред съгласието и подкрепата на съпруга се оказват решаващи за това да може жената безпроблемно да се изявява отвъд домашната сфера.

И така, благодарение на познанствата и влиянието на д-р Елмазов на страниците на „Народно единство“ в периода 1905 – 1906 година са поместени общо седем разказа на Евгения, от които само два („Честита Нова година“ и „В чужда земя“) не са включени в първия ѝ отпечатан сборник. Още преди Вазов да отправи съветите си към младата авторка да остави социалните сюжети на господата, а тя да се занимава със

¹ Виж *Народно единство*, I, №17 – 21, 1905, с. 2 (рекламно каре).

сърдечните неща, тематичен и концептуален център на разказите ѝ са именно вътрешните преживявания и чувствата на личността – реакциите ѝ, провокирани и от социалната неправда, и от предателството на близък до сърцето човек. Трябва да отбележим, че въпреки доминирането на емоцията в творбите главни персонажи не са само жени, а се изследва и представя и мъжкият сантиментален свят. В своите първи опити авторката се е опитала да изобрази и двата типа светоусещане; да покаже силата и неволите и на мъжа, и на жената.

Разказът „Измама“ (преименуван на „Кознодействие“ в първия сборник на Марс) поставя мъжа (Колю) и жената (Надя) в позицията на измамени и страдащи. Историята е за искрената споделена любов на две чисти души, станали жертва на интригите на завистница. Съдбата разделя влюбените, но и ги довежда до осъзнаването на факта, че нещастieto им е последица от човешката злоба. Развръзката идва с Надината смърт – единствена възможност за спасение от житейските неслоди. Замисълът на художественото произведение е интересен... за определен тип публика от началото на ХХ век. Но при изграждането на характерите и в езиково отношение личи определено нуждата от обработка, та да може творбата да се доближи до образците в белетристиката ни от епохата.

Разкази като „Безотрадни“ и „На балът“ изобличават жената от града, забравила моралния дълг към дом и семейство. Творбите „В чужда земя“ и „На молитва“ представят страдащата жена (съпруга и майка), която трябва да се примири със съдбата си, защото неслодите и страданието са резултат от личния ѝ избор. В произведенията „Жизнерадостен“ и „Честита Нова година“ пък централен е образът на мъжа, но именно женското присъствие и действия отключват, стават причина за разкриването на мъжкия емоционален свят.

Макар в проблемно-тематично и стилистично отношение текстовете да не се отличават с творческа изобретателност, те все пак заявяват воля за присъствие в полето на българската художествена словесност, свидетелстват за опита на една жена да се впише в родната литературна публичност.

Ако определим този етап в писателския път на Евгения Марс като първи – той е свързан с „посвещаването“ ѝ в художественото слово и е реализиран с подкрепата на съпруга ѝ д-р Елмазов, то като втори период в творческото развитие на авторката можем да видим годините на съзряването ѝ, обусловено и от присъствието на Вазов в живота ѝ на автор.

От 1907 до 1909 г., т.е. до появата на втория сборник с разкази на Марс („Лунна нощ“), нейни творби и критически отзиви за тях се печатат в престижното „списание за книжнина, исторически и обществени знания“ „Българска сбирка“ (София), както и в списание „Духовна пробуда“ (Пловдив; ключови фигури в него са Вазов, К. Величков, Ст. Михайловски). Разказите на писателката, поместени в тези издания, вече са с по-обработен художествен език. Марс следва съветите на Вазов да се насочи към „сърдечни съчинения“; в белетристичните си творби тя възплъщава неговата представа за женско писане. Сюжетно-тематичните доминанти в произведенията ѝ не изненадват, техниката на повествуване и персонажите ѝ – също, но в сравнение с първите отпечатани текстове на Марс тези от втория ѝ период бележат по-високо ниво на развитие на жената писател.

Именно ролята на „народния поет“ за творческото осъществяване на Евгения Марс става причина за нападките на Ана Карима към текстовете ѝ и към самата нея. Но нека да погледнем как Карима „пробива“ в литературата и какви са сюжетно-тематичните решения в нейните най-ранни отпечатани текстове.

Първите белетристични творби на Ана Велкова Сакъзова излизат подписани с псевдонима Мамин в сп. „Ден“ още в първите му три броя от 1891 г. Главен редактор на изданието, тогава все още и неин съпруг, е Янко Сакъзов, т.е. творбите на Карима намират трибуна благодарение на личната връзка на авторката с ключовата фигура в списанието. Както се вижда, ситуациите около най-ранните белетристични изяви на двете авторки са сходни – и двете жени писателки се появяват с текстовете си в периодичния печат благодарение на своите съпрузи.

Ако в първите три броя на „Ден“ регулярно се печатат произведения на Карима, после, докато списанието излиза, в него не е поместен нито един разказ на авторката. За времето след развода на Сакъзов и Карима това е разбираемо (като се имат предвид местните нрави). А това, че нейните текстове изчезват от изданието още преди този разрыв, вероятно можем да си обясним с настъпилото разминаване между характера на списанието и тематичните и идейните доминанти в разказите на авторката, опитваща се да разшири и обогати творческите си интереси. Също и с личните отношения между писателката и редактора на изданието.

В първите си броеве „Ден“ се ангажира предимно с коментар на социални и политически въпроси, с критика към управляващите, с пропагандиране на социалистическата идея. Дебютните творби на Ка-

рима, отпечатани в списанието, са разказите „Обикновена история“, „Петаче“ и „Педагогически куриоз“. „Обикновена история“ и „Педагогически куриоз“ тематизират посвоему „женския въпрос“ (социализмът го поставя като част от проблема за неравенството в обществото). Първият разказ изобразява тежкия живот и страданията на жената, причинени ѝ от нейния съпруг, а вторият чрез средствата на хумора внушава идеята, че не е необходимо и абсолютното властване на жената над мъжа; нужно е равноправие на половете. Творбата „Петаче“ е особено близо до основната концепция на изданието, защото представя живота на една монета, която попада в двете противоположни социални пространства – на богатите и на крайно нуждаещите се.

Между другото Карима е участвала не само като автор в моделирането на образа на художествения дял от списанието: в свои спомени тя споделя, че първоначално е оценявала кои получени разкази да се печатат в „Ден“. Което не означава, че собствените ѝ текстове съвсем безпроблемно са стигали до страниците на изданието: „Сакъзов ги прочитал и повечето хвърлял в редакторския кош. Без да обръща внимание на това пренебрежение, тя продължавала да пише“ (Василев 1960: 65). Карима разказва и че след една нейна изповед за това какво я вълнува и за какво мечтае (въжделенията ѝ били свързани предимно със социалистическата идея и с борбата за постигане на равноправие за жените), съпругът ѝ я посъветвал да слуша майка му, която ще я научи на домакинство, и след това никога не се заинтересувал от духовния ѝ живот (Василев 1960: 65). Още от началото на съвместния им живот Карима не среща разбиране и подкрепа от страна на Сакъзов. Макар и да е образован и с напредничави идеи, той остава привърженик на патриархалната представа, според която жената трябва да се грижи за дома, за семейството, а сериозните професионални и политически начинания да остави на мъжете². Но вътрешната

² Оказва се, че в собствения си семеен живот един от adeptите на социализма у нас съвсем не е склонен да осъществява на практика идеята за равенство между половете. Очевидно за Сакъзов пример за „нормално“ женско поведение си остава неговата майка – грижеща се за дома, за децата, посрещаща съпруга си. Такова поведение той очаква и изисква и от съпругата си. Различията във възгледите им (на Сакъзов и на Ана) вероятно са предопределени още от преживявания в детските им години. Малкият Янко е болнав и винаги близо до майка си, под нейните грижи у дома; невръстната Ана поради буйния характер на своя баща често пътува, има възможността да види живота в две страни (Русия и България), от малка е свободна и се справя сама по училища и пансиони. Въпреки високото образование и дотсега с нравите на Западна Европа Сакъзов е закостенял в разби-

необходимост на Ана да застане и да действа на обществената сцена, компрометираща ролята ѝ на добра съпруга и майка. За Карима писателското поприще е възможност за по-пълноценна реализация; затова и тя толкова настойчиво се стреми да наложи присъствието си в литературно-обществените среди от първата половина на ХХ век.

Въпреки липсата на съпругеска подкрепа за опитите ѝ да стане писателка, Карима не се отказва да популяризира свои текстове. Един ден тайно изпраща на сп. „Мисъл“ своя разказ „Али-беговица“. „Д-р Кръстев не го обнародвал, защото разказът бил с „прекрасен сюжет, но неумела разработка“ (Василев 1960: 65). Авторката обаче все пак намира трибуна за произведението си – то излиза в кн. 7 от 1897 г. на сп. „Ново време“ с главен редактор Димитър Благоев и именно за този текст Ана получава първия си писателски хонорар (Василев 1960: 65). За съдбата на тази творба вероятно изиграват роля ред специфични обстоятелства. Димитър Благоев отпечатва разкази на Карима в изданието си във времето след идейния разрыв между него (Благоев) и Янко Сакъзов; Карима и Сакъзов пък току-що са се развели – т.е. и за Благоев, и за Карима публикуването на текста е и възможност да подразнят общия противник. От друга страна, поместването на „Али-беговица“ в „Ново време“ е и вид отговор на доктор-Кръстевата отрицателна оценка за творбата, пореден епизод от конфронтацията между двете издания...³.

Така или иначе, Ана Карима намира начин да печата разказите си, да гради образа си на писателка. А специално разказът „Али-беговица“ се вписва във важна за тогавашната ни литература тенденция: в края на ХІХ – началото на ХХ век у нас обработката и проблематизирането на фолклора и на неговата образност е модерно явление. Карима създава текст, чрез който се опитва да се нареди до авторитетите в полето на българската художествена словесност.

„Али-беговица“ представя любовта като неподчиняваща се на „правилата“, зададени от обществото (според тях християнка не може да люби мюсюлманин, турчин не може да се ожени за българка). В

ранията си; свободололюбивият дух на Ана не успява да се адаптира към патриархалния ред.

³ В брой 6 на сп. „Ново време“ (разказът „Али-беговица“ е в следващия) се отправят критики към сп. „Мисъл“ (конкретно към разбираня на д-р Кръстев) и към сп. „Българска сбирка“, които пък са публикували статии, критикуващи размишления на Димитър Благоев (пак от „Ново време“) за буржоазията и буржоазното общество. И в следващи броеве на „Ново време“ присъстват писания, спореци с „Мисъл“ и д-р Кръстев.

разказа Кръстана престъпва забраните, за да се отдаде на любовта си; Али-бег се жени за красивата гяурка. Но нарушаването на установения ред предполага някакъв вид санкция за разбунтувалата се личност и потвърждаване на „закона“. Кръстана и Али-бег изживяват своята любов, обаче нямат наследник; наказанието ги е застигнало. В текста няма пряко представяне на размислите и чувствата на старата вече жена; образът на фолклорната песен, реакцията на героинята спрямо нея изразяват вътрешния свят на Али-беговица. Именно песните и копнежното им слушане създават представа за психичността на жената, жалещата по отишлата си младост и тъгуваща заради липсващата рожба.

Разказът „Али-беговица“ има идейния потенциал да се превърне в знакова белетристична творба за началото на българския ХХ век, но това не се случва. Може би заради неоползотворените докрай възможности на езика. Но сигурно и заради факта, че авторът на текста е жена... и е именно Карима. Така или иначе зад избора на Кръстана се провижда и бунтът на Ана срещу патриархалния ред, който тя отказва да почита и спазва заради стремежа си към утвърждаване в общественото пространство.

В началото си белетристичният път на Карима е белязан от отхвърляне и остра критика към произведенията ѝ. Не я подкрепя съпругът ѝ; няма и утвърден художник на словото, който да дава насоки и идеи при направата на нейните текстове. Въпреки това тя винаги намира начин да присъства в културния и в литературния живот на България от началото на ХХ век.

И разказите от първото сборно издание на Карима не са похвалени от критиката. Не ги одобряват авторитетни тълкуватели като Никола Атанасов и Владимир Василев, които изразяват мненията си по страниците на „Българска сбирка“ и „Мисъл“.

Владимир Василев разглежда детайлно структурата, темата и внушенията на всеки от текстовете в книгата ѝ, за да заключи: „[...] нейните разкази не внасят нищо сериозно в нашата белетристика, макар някои от тях да са твърде гладко написани“ (Василев 1906: 213). Никола Атанасов не говори директно за художествени недостатъци в разказите на Карима, но споделя разочарование от непотвърдените си очаквания спрямо авторката – „един писател, който борави с перото ето вече няколко години, почтена възраст, за да може в такъв срок да издума и своя дума; второ, че това е плод на българската жена, следователно, ще чуем нещо значително из психиката на българката“ (Атанасов 1906: 301).

Критическите отзиви за текстовете на Евгения Марс са по-благосклонни. Асен Младенов на страниците на в. „Народно единство“ (изданието, в което разказите на Марс намират една от своите първи трибуни) дава оценка на всяка творба от сборника „Из живота“. Той отбелязва сполуките им, но все пак не спестява и недостатъците в разказите и необходимостта от усъвършенстване на езика на авторката. Известна е високата оценката на Вазов (в списание „Българска сбирка“) за първия прозаически сборник на Марс. Поетът не отрича, че все още е налице „една известна несръчност в техниката“ (Вазов 1906: 524) на младата писателка; той вижда неумението ѝ да използва възможностите на езика при изграждането на текстовете, но за него е значимо това, че в тях има „жизненост“ и „топлота“. Сериозна като обем е частта с хвалебствените думи за разказите на авторката – маркираните недостатъци на текстовете на Марс „се загубват“. Вазов завършва статията с оценката, че в книгата „Из живота“ „има душа“ (Вазов 1906: 525); т.е. „народният поет“ наистина прави всичко възможно, за да подпомогне включването на Марс в тогавашния литературен живот.

Докато едната писателка е подкрепяна от съпруга си и от своя именит учител, другата, получаваща най-вече негативни отзиви за текстовете си, сама търси как да се впише и да утвърди присъствието си в литературния процес. Карима не само създава художествени текстове; тя също така основава списание за художествено творчество и критика – от 1906 г. е главен редактор на сп. „Нова струя“. Изданието се печата само една година и от него излизат 10 книжки, в които се забелязва силно присъствие на редакторката под различни псевдоними (Карима, К., А. Самуров). Тя публикува нападки към издания (сп. „Мисъл“, сп. „Българска сбирка“), които критикуват разказите ѝ; нейният „отговор“ спрямо негативните оценки за произведенията ѝ, заявен в „Нова струя“, се свежда до некоректни упреци и злободневни подигравки⁴.

В интересни отношения влизат сп. „Духовна пробуда“ и сп. „Нова струя“. Двете издания „тръгват“ по едно и също време (брой 1 на „Нова струя“ е от февруари 1906 г., брой 1 на „Духовна пробуда“ е от март 1906 г.). Изданието на Карима още в първата си книжка напада все още неотпечатаното ново списание, за което се знае, че ще се издава в Пловдив и че в него ще участват Иван Вазов, Константин Величков, Стоян Михайловски. Карима упреква инициаторите на на-

⁴ Виж по-подробно сп. „Нова струя“, рубриката „Из нашите списания“. // *Нова струя*, I, № 1, с. 52; № 3, с. 185; № 4, с. 273.

чинанието, че не са намерили ново заглавие на изданието, а възобновяват наименования вече остарели и загубили значение в съвременността. Така списанието е принудено още в първата си статия да се защитава и да обосновава идейната си концепция. Следващите броеве на „Духовна пробуда“ като че ли изясняват истинската причина за настъпателната позиция на Карима – в новото издание се поместват положителни оценки за сборника „Из живота“ на Марс, както и още нейни разкази; в рамките на две години (1906 и 1907) творби на „приятелката на Поета“ последователно намират място по страниците и на „Духовна пробуда“, и на „Българска сбирка“ – признание, на което ред други млади автори не могат да се надяват (особено ако са жени). Карима публикува свои текстове в „Българска сбирка“ чак през 1911 г., а междуременно печатането на творби от Евгения Марс не е прекъсвало. Все пак в престижното издание, от 1911 г. до последните му броеве от 1915 г., освен разкази на Марс (предимно сантиментални – „Есенна нощ“, „Малката цветарка“, „Пред гръма на войната“) вече се откриват и прозаически творби на Карима по фолклорни мотиви („Юнак Гюро“, „Майстор Манол“), както и такива, интерпретиращи темата за войната („За отечеството“, „Черното куче, истински разказ от времето на Балканската война“). Двете авторки отново се срещат – в едно и също издание, на една и съща територия (тази на белетристиката). Те не остават равнодушни към темата за войната, показват в произведенията си страданието, което тя носи. Но Карима настоятелно работи и над творби с фолклорна основа. Нейните текстове, опиращи се на народнопесенната традиция, са особено важна част от проекта ѝ за собствено вписване в пространството на българската литература от началото на ХХ век. Те обаче остават недооценени – дали поради факта, че са създадени от жена, дръзнала да оспорва патриархалния ред, или поради това, че авторката им не успява да си осигури подкрепата на авторитетен творец мъж?

Периодичният печат от началото на ХХ век свидетелства за желанието и усилията на Евгения Марс и Ана Карима да се включат в литературния живот на страната – вестниците и списанията са възлово пространство във и чрез което един автор на художествени текстове може да се утвърди като значим писател. Днес и Марс, и Карима се възприемат като присъстващи в маргиналията на литературния развой. Въпреки стремежа си към оразличаване една спрямо друга, според сегашния аналитичен поглед те си приличат в творчески план. В текстовете им доминират прекомерната емоционалност и сантименталното звучене, т.е. авторките не успяват да избягат от „типичната“

за една жена писателска характеристика, не успяват да създадат ярки характери, които да се окажат значими за литературния развой у нас от началото на ХХ век. Но каквито и забележки да имаме към създаденото от Карима и Марс, след Освобождението те все пак са сред първите жени у нас, които упорито търсят място за себе си в литературната публичност и така проправят път и на други авторки в художественото творчество.

ЛИТЕРАТУРА

- Атанасов 1906:** Атанасов, Н. Разказите на А. Карима. // *Българска сбирка*, XIII, № 5, 1906, 301 – 309.
- Богданов 1995:** Богданов, И. *Българска литературна периодика. Приносът на периодичния печат в развитието на българската литература (1878 – 1944)*. София: Литературен форум, 1995.
- Вазов 1906:** Вазов, И. Из живота, разкази от Евгения Марс. // *Българска сбирка*, XIII, 1906, № 8, 524 – 525.
- Василев 1906:** Василев, Вл. Анна Карима: Разкази. // *Мисъл*, XVI, 1906, № 3, 213 – 218.
- Василев 1960:** Василев, С. П. Анна Карима. // С. П. Василев. *Срещи и разговори*. София: Български писател, 1960, 57 – 67.
- Калинов 2000:** Калинов, М. *Един дух широк и свободен. Щрихи към портрета на Янко Сакъзов*. Шумен: Антос, 2000.
- Карима 1891:** К. Педагогически куриоз. // *Ден*, I, 1891, № 3, 148 – 153.
- Карима 1897:** Карима. Али-беговица. // *Ново време*, I, 1897, № 7, 705 – 709.
- Мамин 1891:** Мамин, А. Обикновена история. // *Ден*, I, 1891, № 1, 32 – 42.
- Мамин 1891:** Мамин, А. Петаче. // *Ден*, I, 1891, № 2, 105 – 112.
- Марс [Myosotis] 1903:** Myosotis. Далечно, далечно... // *Софийски ведомости*, I, № 3, 8.05.1903, с. 2.
- Марс 1905:** Марс, Е. Измама // *Народно единство*, I, 1905, № 28 – № 39, 2 (подлистник).
- Марс 1905:** Марс, Е. На балът. // *Народно единство*, I, 1905, № 41 – 43, 2 (подлистник).
- Марс 1905:** Марс, Е. Един ден в Панчарево. // *Народно единство*, I, 1905, № 48 – 50, с. 1 (подлистник).
- Марс 1905:** Марс, Е. Жизнерадостен. // *Народно единство*, I, 1905, № 67, 1 – 2 (подлистник).
- Марс 1905:** Марс, Е. Честита Нова година. // *Народно единство*, I, 1905, № 78 – 80, 2 (подлистник).

Март 1906: Март, Е. В чужда земя. // *Народно единство*, I, 1906, № 113 – 126, 2 (подлистник).

Март 1906: Март, Е. Безотрадни. // *Народно единство*, I, 1906, № 140 – 142, 2 (подлистник).

Март 1906: Март, Е. На молитва. // *Народно единство*, I, 1906, № 164 – 165, 2 (подлистник).

Младенов 1906: Младенов, А., „Из живота“, разкази от Е. Март. // *Народно единство*, II, 1906, № 165 – 172, 1 (подлистник).

**БЕЛЕТРИСТИКА ЗА НИКОГО. ПРОБЛЕМЪТ ЗА МАЙЧИНО-
ДЪЩЕРНИТЕ ОТНОШЕНИЯ В КРАТКАТА ПРОЗА
НА ЛОРА КАРАВЕЛОВА**

Ваня Г. Георгиева
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**BELLES LETTERS TO NO ONE. THE PROBLEM OF MOTHER-
DAUGHTER RELATIONSHIP IN THE SHORT PROSE
OF LORA KARAVELOVA**

Vanya G. Georgieva
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The present text is engaged with some aspects of Lora Karavelova's short prose. It is interesting to look into the social life of some of Lora's works; those that have reached the public, and others that have been left unread, but yet responsive to a certain cultural and biographical situation, binding her writing with the problem of mother-daughter relationships.

Key words: Lora Karavelova, Ekaterina Karavelova, short prose, mother-daughter relationship

В по-голямата си част текстовете на Лора Каравелова са трудни за категорично жанрово дефиниране, но не само заради това кратката ѝ проза остава встрани от изследователския интерес. Той и днес е фиксиран преди всичко в биографичните обвързаности на Лора с Яворов, не и в нея като пишеща/желаеща да пише жена. А произведенията ѝ заслужават вниманието на тълкувателите. И защото – посвоему – поставят въпроса защо реалната твореща майка Екатерина не става „майка“ на писането на собствената си твореща дъщеря Лора (т. е. защо те двете не съ-участват в сбъдването на някакъв вид женска литературна традиция). Защото не споделят сходни естетически предпочитания и идеи ли? Или по други причини?

Любопитно е да се вгледаме и в тематиката, и в социалното битие на някои от Лорините творби – на тези, които са достигнали до

публика, и на другите, останали без ход към тогавашния четящ човек, но така или иначе откликващи на определена културна и (най-често) *биографична* ситуация, обвързваща писането ѝ с проблема за майчино-дъщерните отношения. Коментарът на начина, по който съчиненията на Лора възплъщават/пресъздават тези отношения, неминуемо извежда и до питането дали е възможно да „построим“ убедителна история за/на „женската приемственост“ в българската култура – история, в която една жена ситуира себе си не като „първа от своя вид“, а като дъщеря на друга пишеща жена. Например на родната си майка – щом и двете създават текстове.

Писането на Екатерина Каравелова не се фокусира върху майчинството и проявленията на родителската любов; с този свой избор тя не се вписва в есенциалистките стандарти за женствеността и „основния“ ѝ аспект¹. В кратката проза на Лора пък присъства историята за любовта към мъртвата майка при реално жива родителка (за определен тип вкус – щекотливо като тематизъм). Нагласата, че авторката трябва да предава преживяванията на сърцето си, фините отсенки на вътрешния си свят (по презумпция предпочитаният жанр за това усилие е лириката), все пак е максимално удовлетворена от писмата на Лора. Вероятно и затова (покрай Яворов също, разбира се) точно те са най-издаваните и най-коментирани ѝ текстове. Собствено художествените ѝ опити в прозата и поезията ѝ, имайки известна степен на автономност от Него, като че ли не са с популярността на епистоларните ѝ страници като обект на проучване.

И майката, и дъщерята не манифестират „правилните“ репертоари на „женското“ (мъжките черти на Екатерина Каравелова са подчертани в спомените на съвременниците ѝ), обаче майката и дъщерята не влизат в единен творчески комуникативен сценарий. Художествените текстове на Лора всъщност се съпротивляват и на разказа за сдвоеността ѝ с „нейния“ поет създател (не той преправя нейни текс-

¹ Екатерина Каравелова си е отвоювала място в редица представителни институции на социалния опит – периодика, училище, дружества, организации и културни центрове. Тя лансира основно просветителски по своя характер проект за вписване на жената в публичността, бидейки една от първите утвърдени фигури на пишещата жена в културата ни след Освобождението. Освен това не влиза в нормативите на смятаното за традиционно „женско“ естетическо преживяване (одомашняване на дискурса, примиреност, притаеност, чувственост, аполитичност...). В същото време не избира една от алтернативите за „мъжка“ или „женска“ изява в публичността, а ги проиграва и двете по специфичен начин.

тове – но пък няколко пъти съдейства при издаването им²; тя превежда негови текстове и му препоръчва по-добри художествени решения, предлага и по същество критически погледи върху драматургията му). Лора играе, задава загадки, импровизира (както майка си) в нови свои „жанрове“ – „дневник на лудата“, „писма до никого“.

Един задълбочен прочит на произведенията на Екатерина и на Лора през призмата на майчино-дъщерните отношения сочи, че писането не ги свързва в „наследствена линия“, че между „почерците“ им няма приемственост. Достатъчно ли е да кажем по повод на тази неслучила се приемственост, че те двете, въпреки споделеното биографично, житейско време, обживяват всъщност две различни „епохи“ в обществено формираното мислене върху човешкото? И няма ли този факт да ни изправи пред подозрението, че „женската литературна (културна) традиция“ е съмнително съществуваща, съмнително доказуема като наличност в българска среда? На какво би могло да се дължи това?

В периода от 1906 г., когато Лора отпечатва първото си стихотворение в проза на страниците на сп. „Мисъл“, до брака ѝ с Иван Дренков през април 1907 г., условно определян като „първи период от литературното ѝ творчество“ (Малинова-Димитрова 2009: 89), „Ели“ е единствената публикация, на която се осмелява³. Още най-ранните интерпретации на „Ели“ разчитат текста като алегоризиран образ на отношенията на пишещата с нейната родителка, като израз на драматична разпънатост между „живота с корените“ и стремежа към свой път „навън и нагоре“. (Изборът, легитимиран в произведението, в края на краищата предполага не продължаването, а изоставянето на майчините наследства.) Останалите запазени текстове, които Лора прави до 1907-а, са събрани от Стефан Памуков в книгата „Неизвест-

² По думите на Ганка Найденова-Стоилова върху първите две страници на разказа „Тъмно е“ са запазени поправки с молив от ръката на Яворов. „Навярно е мислел да го публикува. Очевидно Лора, която е имала силно чувство за самокритичност, е настояла разказът да не се печата. Днес този разказ има значение за нас преди всичко с автобиографичните си моменти“ (Найденова-Стоилова, съств. 1983: 135).

³ В писмата на Лора до Петко Тодоров са запазени следи от художествените ѝ търсения през периода и авторски опити, които му предлага за прочит. „От нийде помощ няма“ е малък прозаически текст, създаден по същото време; стихотворенията ѝ (интерпретации на чужди поетически сюжети), пръснати в писмата до Петко Тодоров, Стефан Памуков отпечатва в „Лора като поетеса“ (1980) на страниците на „Литературен фронт“.

ни ръкописи на Лора“ (1996)⁴ и задават различни ракурси към несполуките на „женската наследственост“.

Подзаглавието на разказа „Тъмно е“ – „Из дневника на една луда“ – подканва текстът (*дневник*) от април 1908 г. да бъде четен (въпреки условностите на художеството) и като споделителен, изповеден, автобиографичен. Именно в тази особена творба Лора представя интересна визия за майчино-дъщерните отношения.

Разказът най-често е четен като потвърждаващ неизлечимото разболяване на Лорината душа. Ганка Найденова-Стоилова смята, че чрез „Тъмно е“ Лора се съпротивлява срещу твърдението на майка си, че е луда, въпреки че Екатерина никога не използва тази словесна формула; не такъв е агресивно-обвинителният речитатив/тон срещу дъщерята. Все пак по-младата Каравелова ясно разбира, че вижданията ѝ противоречат на майчиното „здравомислие“, одобряващо преструвката като разумна форма на благоприличието – за Лора лудостта е в преструвката, в приемането на фалшивото за „нормално“. За доктор тя би изглеждала „неизцерима“ от искреността си (подобно на дете тя иска да разкрива всички тайни, а не – като възрастен – да ги крие), но за да има лек (срещу непринудеността-и-истината), трябва да има болен, а тя не счита себе си за болна – само за уморена да се преструва на каквато не е, за решена да защитава правото си на различие от майка си и околните. Квалификациите, запращащи Лора в лудостта, патологичната ревност и маниерната прекомерност, се преповтарят с неуморима и неумолима настойчивост в разни варианти. Струва ми се – поради смислеността на говора ѝ, поради адекватността на дискурса ѝ – Лора е далече от болестта, която/каквато традиционно ѝ приписват. Дъщерята Каравелова реконструира със силна авторефлексия проблемни места от личната си история, с които *иска да се справи* посредством самоанализа.

Краткият текст е *и* заявка за борба, отказ от примирение, перформатив, слово-действие, чертаене на път, извеждащ от тъмнината, „мотивационно писмо“ за напъгане на силите до крайност. Освен то-

⁴ Изданието е съпроводено с бележки за първоначалните им варианти, издателската и рецептивната им съдба (има перипетии например около установяването на авторството на „Елмазът на Саид бей“; текстът се приписва ту на Петко Тодоров, ту на Иван Кирилов, но се изяснява, че принадлежи на Лора). В книжката са включени още стихотворението в проза „Ели“ (в по-ранните си редакции със заглавие „В гората. Приказка“), текстовете „Двама“ (първоначално титролувано „Безумци“) и „Студен и груб изглеждаше залутания храст“. „Бойка“ и „Лъжата“, два разказа, за които има данни в писма от началото на 1907 г., не са достигнали до нас.

ва наративът е художествен (магичен?) трик за промяна в биологическите и биографичните дадености (пожелава мъртва майка при жива родителка, измисля – съ-член-ява – несъществуващ семеен субект на нещастieto си, измисля нов член в семейството). Това, което често е определяно като „силната болезненост“ на Лора (прекомерност и ирационалност), всъщност може да бъде реконструирано до мотивите му, т. е. да бъде *разумно* обяснено, побрано в не невъзможни за проследяване *логик*и.

По думите на Ролан Барт „луд, който пише, не е никога напълно луд; той е *фалшификатор*: никаква Възхвала на Лудостта не е възможна“ (Барт 2005: 107); особеността на творещия се сублимира в естетическо творение.

Разказът говори за вредите от насилието върху жената, продадена без право на любов, и „разчиства“ нерешени противоречия около това кой и защо е станал причина за онази чувствено-мисловна констелация след от-даването, от която жената с насилена душа иска да се отърве. Лора пише за силния си враг – тъмнината (във всички околни хора), с която иска да се бори до смърт, докато по-силната (или тя, или тъмнината-смърт) надделее. Но преди всичко е заявено желание-то ѝ да се справи със ситуацията, да излезе от нея жива и с отвоювано право за ново съществуване.

Текстът изплита гледката на някакъв светъл пасторал, в който майка, баща и малко момиче имат взаимната си нежност, всичките им движения са ласки, сълзите – чисти изумруди на красотата, а обичта – абсолютна и споделена. Наративът пожелава да види Нея („отпосле ми казаха, че била майка ми“) като идеална фигура на светлината и доброта. Онази, за която ѝ казват, че е майка ѝ – истинската, любящата – умира в идиличното видение. Майка ми не е с мен, нищо, имам въображението. Аз ще мисля за нея, ще си я представям. Ще я въобразя. Това прави Лора. Съчинява нова история за майката. Тя се опитва чрез онази „подмяна“ на самоличността на майката да поправи евентуалните късни последици от родителската ѝ агресия. Пишешката се стреми да скрои свят, в който присъства съпричастието, да се „пре-настрои“ така, че да се справи с действителността на майчината жестокост.

За да оцелее дъщерята (това е, което иска), за да има шанс за нормално съществуване (това е, за което се бори), за да предотврати тъмнината (за да не се поддаде на внушението за болестта си, за да не се изкуши от самоубийствения избор), тя конструира интимно съществуване измислица, съчинено минало, живот в лъжа – тоест художествена фикция. „Изобщо невъзможността да обикнеш майчиното, не-

възможността „да си говориш“ (милостиво и толерантно) с него често се оказват – и в български контекст – сред нещата, които генерират у „щерката“ потребност от писане“ (Пелева 2012: 155). Мъртвата майка тук отново е прекрасната майка; единственият начин дъщерята да се справи с болката от майчиното причинено, е като я нихилира във/чрез идеализацията, отричайки нейната (жестока) реалност (и реална жестокост).

В (по-)истинната биография на Каравелови бащата е онзи, който умира (в написането от Лора той забягва и я изоставя), а майката „ключва“ брака ѝ, който в „Тъмно е“ е дело на безсърдечен дядо. Възрастният мъж жени жената сирак, за да се отърве от нея, сключва съпружеството ѝ като охраняван с няколко „катицара“ дискурс. Получава се един голям хиатус между различните типове родителско поведение: от едната страна са мъртвата майка, идеална и закриляща, и опростеният за малодушието си баща, от другата – причиняващият нещастия зъл възрастен мъж-роднина (потискащо близък в постъпките си до живата майка). На мама и татко не трябва да се сърдим, татко и мама обичат Лора, те са светлите образи от детството, от застиналия в паметта момент на пълното ѝ единение със себе си. И в същото време са образи-решение на конфликта между възрастно и инфантилно, желано и допустимо, преживяно и измислено. Това, че в историята няма заложена опция за щастлив финал, при който майката е и жива, и в добри отношения с момичето си, е от особено значение – майката се нихилира, за да може дъщерята да живее. Победата на образа на реалната майка, парадоксално, отнема от живота на момичето.

Тъмнината е демонстративният лайтмотив на целия разказ – Лора се опитва да говори за *тъмната* си лична биография: допустимо ли е да изпитва гняв и мъчителна обърканост (или „това“ наистина трябва да се лекува), нормални ли са чувствата на скръб и болка, когато за тях има причина, редно ли е да изпитва чувство за вина, че не харесва предписан живот, който е пълен провал. Екстремният опит – смърт на обичан родител, натрапване на нежелана идентичност – ражда травма (закономерна), чието преживяване „изисква“ промяна-подмяна на реалността. Този текст действа като „терапевтичен“ дискурс, търсещ примирение с живата родителка – майката се умъртвява в идеалното на въображението, за да може да бъде понесена, за да може да бъде обичана и простена. Пейзажът на спомена променя чертите си – невъзможността да простиш, се заменя от внушението, че няма какво да прощаваш, защото на мястото на онази с нещо виновна жива майка е поставена красивата холограма на добрата мъртва май-

ка. Колапсите на смисъла извеждат писането до символична организация на настоящето – Лора иска да слезе дълбоко в себе си, да прогони тъмнината, да излекува нетърпимата болка, да броди в непроходимата гора на душата си, където растат бели, малки, нежно благоуханни цветя от детски гробове... Там е погребано детството (времето на единствената любов, когато са тримата); само оттам може да се прокрадне и светлината. Надеждата за нова любов среща единствено презрителна усмивка – никога малкото момиче няма да може да откъсне от чистотата си за друг, да му я посвети. Лора не може и не иска да декларира вярност към майка, обвинявайки себе си – тя не желае да бъде смирена, коленичила, притихнала, подчинена – „Не мога да мълча. Аз не съм примирена... Трябва непременно да викам. Нека ме вържат, нека ме бият, нека ме изтезават, нека ме поливат с ледена вода... Не съм примирена, аз трябва да викам. Врагът ме задушаваш... Ще крещя диво, безумно, догдето падна на земята без сила и без сваяст...“ (Найденова-Стоилова, съст. 1983: 133 – 135).

Позитивните, „оптимистичните“ визии за възможната наследимост на „постигнатото от жените“ в някакъв смисъл се оспорва именно от прекъснатия глас – гласа на майката, нихилиран от пишещата ѝ дъщеря. А после и от собственото замлъкване на по-младата.

Прочитът на автобиографичната проза на Лора отваря възможността за изграждането на по-различна представа – отвъд вече заявените – относно сложната природа на връзката между майка и дъщеря и относно ролите на Екатерина и Лора на българската културна сцена.

ЛИТЕРАТУРА

Барт 2005: Барт, Р. *Фрагменти на любовния дискурс*. София: Изток-Запад, 2005.

Малинова-Димитрова 2009: Малинова-Димитрова, Л. От коша на Парнас: жестовете на едно литературно приятелство. // *Литературна мисъл*, 2009, № 2, 87 – 99.

Найденова-Стоилова, съств. 1983: *Лора – Яворов. Писма и документи*. Съст. Г. Найденова-Стоилова. София: Народна младеж, 1983.

Памуков 1980: Памуков, Ст. Лора като поетеса. // *Литературен фронт*, XXXVI, № 3, 17.I.1980, с. 5.

Памуков, съств. 1996: *Неизвестни ръкописи на Лора*. Съст. Ст. Памуков. Пловдив: SM, 1996.

Пелева 2012: Пелева, И. Български писателки – формули на неуспеха. // И. Пелева. *Деца на по-малки богове*. София: Просвета, 2012, 89 – 162.

**ЖАНРОВАТА НИЩЕТА НА СЪВРЕМЕННИЯ
БЪЛГАРСКИ РОМАН
(В огледалото на някои европейски романови практики)**

Младен Влашки
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**GENRES MISERY OF THE CONTEMPORARY BULGARIAN
NOVEL
(In the mirror of some European novel's practices)**

Mladen Vlashki
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

Genre writing is examined in comparative terms (Genre fiction, Formula fiction) in contemporary Bulgarian novels. A comparison between the novel by José Rodrigues dos Santos “The Einstein Enigma” (God’s Formula) and “The Sign of the Bulgarians” by Dimitar Nedkov establish basic differences between the perceptions of genre writing in Bulgarian and European practice.

Key words: Genre, Formula fiction, Contemporary Bulgarian novel, José Rodrigues dos Santos. *The Einstein Enigma* (God’s Formula), Dimitar Nedkov. *The Sign of the Bulgarian*

„Защо стремежът към жанрово писане трябва да бъде уважаван? Защото българската литература (а и културата като цяло) твърде бързо се отказва да влезе в режима на световната книжна индустрия. Както никой не се мъчи да прави телефони, които да конкурират Apple и Nokia, или коли, които да са равностойни на Mercedes и BMW, така писателите не виждат смисъл да се изправят срещу Дан Браун или Джоан Роулинг в полето на жанровата литература. Българският писател иска мачът да се играе на негов терен и по неговите правила. Затова авторите, търсещи масов успех, обикновено побългаряват жанровите образци (същото е и в киното), като безконтролно блъскат непреработени заготовки от клишета и тривиалности да не би случайно читателят да се окаже лишен от комфорта на света, с който е свикнал – света на „Жълт Труд“ (Пенчев 2014).

Това твърдение на един от добрите познавачи на съвременната българска литература както от академична, така и от приложно-практическа гледна точка Бойко Пенчев е изказано по повод на романа на Богдан Русев „Стаята“. И ни въвежда директно и правдиво в темата на настоящото изложение. Нуждае се навярно само от едно уточнение – под „жанрово писане“ очевидно се разбира типът литература, която откъм 1920 г. в Европа наричат масова, булевардна, тривиална (Валдман 1973; Литературна мисъл 1991; Дяков 2006), а в поново време, за да бъде преодоляна донякъде оценъчната конотация на определението – паралитература (Куиня 1992; Товерон 1996), схематична литература (Цимерман 1982), афирмативна (потвърждаваща общоприетото) литература. Тъй като нямам за цел уточняване на терминологията, а се стремя към сравнителни наблюдения върху днешния български роман и опитите за промени в неговата жанрова поетика, единствено ще припомня станалите вече христоматийни принципи за този тип роман: масов, защото се продава в големи тиражи; тривиален, защото не проблематизира човешкото съществуване, а препотвърждава обичайното, т. е. препотвърждава хоризонта на читателско очакване; булеварден, защото залага на сензацията, на силната емоционалност, на мелодрамата и т. н.; схематичен, защото използва готови формули и принципи на писането – клишета, повтораемост; парароман – защото не е комплексно произведение, не открива „непознатата част от живота“, т. е. не се опира на „мъдростта на несигурността“ (Кундера 2007: 14), не е критически (аналитичен) и не се стреми към иновативност. В оптиката на тези христоматийни принципи става видимо, че „жанровото писане“ разбира себе си като вид творчество, което оставя на заден план сложността, комплексността, но не изключва „жанровата сръчност“, т. е. занаята да се владеят ясните граници на тематично-мотивното съдържание, да бъде „прелъстявана“ читателската публика, да бъде овладян принципът на балансиране между „иновация и редундация“¹. Поджанровете на този вид роман, опре-

¹ Редундация – термин от теорията на информацията и кибернетиката, който обозначава съвкупност от съставни части на информацията, която не осъществява промяна в съдържанието на информацията, т. е. от гледна точка на езика повтарящи се (излишни от гледна точка на обновяването на информацията) елементи. В същото време редундантността може да облекчава възприемането – защото не изисква особено силна концентрация на вниманието, защото припомня и т. н. Вж.: „Вариация и иновация“ (Смуда 1991) и прилагането на този теоретичен модел, който произтича от формулите на А. Мол за пренос и разбиране на информация, в аналитичните наблюдения на Умберто Еко върху романите на Ян Флеминг (Еко 1991: 196 – 216).

деляни най-вече според откритото, акцентирано (а не съчетаващо) тематично-мотивно съдържание, са широко популярните: *криминале*, *кримка* (обичайно в разновидността *детективски роман*), *любовен роман* (у нас отсъства широко разпространеният по света т. нар. *исторически любовен роман* с автори като Катлийн Удиуиз, Джоана Линдзи и подобни, но пък много моден е все още т. нар. *чик-лит*, без обаче да има добри български изпълнения по жанровата му схема), *приключенски роман* (у нас е прекъсната традицията, свързвана с творчеството на Марко Марчевски, Петър Бобев, Любен Христофоров и т. н.), *трилъър*, *фентъзи*, *научна фантастика* и др.

Най-общият поглед върху днешната българска литература демонстрира следните видимости: успешно налагане през деветдесетте години на XX век чрез творчеството на Христо Калчев на една жанрова разновидност на *криминалето* – *вулгарен роман* (този успех „заразява“ по-голямата част от авторите на криминалета и трилъъри, чиито романови истории наистина не се отличават от тези на сензационната преса – написана са не само с клишета, с опростенческо повествование, но и с изключително немарливо отношение към езика и обичайните техники на създаването на светове с думи); широко разпространение днес на произведения, които авторите им определят като *трилъъри*; опит на по-млади автори, обединени около издателствата „Весела Люцканова“ и „MBG BOOKS“ да създадат българско *фентъзи*; наличие на автори, които могат да бъдат причислени към определението „жанрови“, макар и нееднозначно: Галин Никифоров, Богдан Русев, Донка Петрунова, Марин Дамянов, Александър Томов, Андрея Илиев, Леа Коен, Силвия Кристъл, Лора Лазар, Михаил Вешим, Людмила Филипова и др. (част от тези автори овладяват жанровата сръчност, експериментирайки предимно в полето на криминално-детективската литература – Галин Никифоров, Богдан Русев, като се стремят да създадат наистина качествени образци; друга – като Михаил Вешим и Людмила Филипова, се придържат към типичните техники на развлекателното четиво); наличие на интерес от автори като Алек Попов, Владислав Тодоров, Емил Андреев, Момчил Николов, Елена Алексиева да използват жанрови схеми за създаването обаче на проблематизиращи романови творби (Алек Попов в отношение с поджанрове като хорър, комикс; Момчил Николов в „Кръглата риба“ в отношение с агентски трилъър; Емил Андреев в „Проклятието на жабата“, Владислав Тодоров в „Дзифт“ и Елена Алексиева в „Нобелистът“ с криминално тематично-мотивно съдържание); наличие на жанрови автори, които пишат в схемите на най-оголените варианти на

булевардното сензационно четиво – Бойко Беленски, Атанас Панайотов-Краставицата, Иван Тренев, Йордан Матеев, Петър Христозов, Павлина Павлова и др., като някои от тях имат претенции, които преминават границите дори на булевардната литературност или в посока на вулгарността – Христо Стоянов, или в посока на търговско-рекламните трикове – „Знакът на българина“ на Димитър Недков. И въпреки тази определено пъстра и наситена за малка литература като българската картина категоричен успех в жанровото писане в днешния български роман не се наблюдава (с изключение на романите на Галин Никифоров, които обаче определено трябва да бъдат отнесени към по-комплексната романова формула) – за разлика от литературноисторическия период до началото на деветдесетте години на XX век, в който романите серии на Андрей Гуляшки за Авакум Захов или тези на Богомил Райнов в шпионския и детективския поджанр бяха наистина популярни, т. е. един вид „социалистическа масова култура“ (Сапарев 1991: 8).

Моята хипотеза за подобно състояние на нещата е следната: на първо място, неуспехите са вследствие на непознаване на техниките, с които се създава развлекателната литература във всеки един от поджанровете ѝ (нещо, което може да се научи и овладее, стига авторът да има воля за това, която да е по-силна от стремежа му за изява и печалба), т. е. важна причина е **липсата на жанрова сърчност**; като втора причина бих посочил сгрешеното отношение на по-голямата част от авторите към разбирането за познание, което да пресрещне хоризонтите на очакване в отделните широки читателски групи, т. е. **липса на знание за това, какви теми биха били интересни за читателя (извън журналистически сензационните) и липса на желание за неговото приласкаване**. На това място само бих желал да спомена, без да развивам по-обстойно, един аргумент, подкрепящ хипотезата, която определено извежда себичността на авторството (в смисъл на интерес, насочен предимно към очакването за успех, без да се обръща внимание на занаята, на традицията, на читателските очаквания) като причина за жанровата нищета на днешния български роман.

Безспорно е, че в духа на модерната европейска култура, роден в епохата на Възраждането, се оформят и големите наративни образци. За литератори – ще спомена само някои имена – като Фридрих Шлегел, Хосе Ортега-и-Гасет, Мигел де Унамуно, Михаил Бахтин, Томас Ман, Март Робер, Мишел Фуко, Владимир Набоков, Милан Кундера, Умберто Еко, Марио Варгас Льоса и т. н. Първият по време и по стойност европейски роман е Сервантесовият „Дон Кихот“ (1605).

Епохата на Сервантес е дала на световната литература още една велика новост – т. нар. пикаресков (плутовски) роман, който въвежда аз-повествованието в литературата и строи романовия свят около автобиографичния разказ. Но и до днес не големият пикаресков модел от „Гусман де Алфараче“ (1599) от Матео Алеман (впрочем и досега не преведен на български език), а „Дон Кихот“ е приеман като образец за романовия жанр. Най-вече поради качествата на своята висока литературна организираност и комплексност, която се дължи не на последно място и на ренесансовата традиция за „вставяне на новели“ в рамкиращи сюжети, развита от Джовани Бокачо, Джефри Чосър, Маргарита Наварска. Или казано с други думи: между автобиографията (в аз-разказа също могат да се включат различни разказани в жанрови ключове истории, но като цяло моноперспективата на повествованието ще се запази) и жанровото вставяне (различните вставени жанрови истории поддържат полиперспективността на сюжетостроенето) европейската културна мисъл е възприела като образец за романовия жанр подчиняването на различните жанрови разкази на комплексния сюжет, а не на азовите проявления в него. Колко различна е тази традиция в българската литература² и как тя дава отражения върху романовото писане у нас и до днес, може да ни увери дори само едно сравнение между две определяни като истински литературни постижения съвременни романови творби. В романа на босненския писател Миленко Йергович „Орехови двори“ (2003, на български – Летера, 2015) различните жанрови ключове биват използвани в отделните глави на една родова сага, за да придадат характерни измерения на житейските истории на героите и оттам една осезаема пълнота и плътност на романовия свят. В романа „Физика на тъгата“ на Георги Господинов (Жанет 45, 2012) различните вставени жанрови елементи се обединяват единствено от фигурата и волята на аз-повествователя. Не че в този подход има нещо малоценно – проблемът е в отсъствието като цяло на другия, в който аз-ът не подчинява, а се подчинява на жанра. На това място горното наблюдение няма други претенции, освен да подкрепи доловения и от Бойко Пенчев отказ на голямата част от днешните български романисти да овладяват жанровостта като една от възловите технологии при създаването на романово произведение. Изглежда, че (авто)биографичното конструиране на художестве-

² Емблематичното изключение е романът „Иван Кондарев“ на Емилиян Станев като пример за жанров синтез (Игов 2014: 174). На този подход Светлозар Игов противопоставя „трансформацията на средновековното житие в повест и роман, [...] „охудожествяването“ на мемоари, биографии, дневници“ (Игов 2014: 175).

ни светове поне засега има превес в българската романова практика. Но подобно състояние провокира колкото въпроси около „представите и волята“ на днешните български романисти, толкова и към проблема за „познанието“, което може да бъде „вставяно“, „проблематизирано“, „откривано“ и т. н. в днешния български роман – както в мислените за постмодерни високи, така и в приеманите като масови и не така високи, но все пак литературни образци.

За романовото творчество основният делитбен белег при поджанровете очевидно се свързва с отношението на жанра към познанието – какво познание и по какъв начин се добива то от читателя по време и след прочита на романа. Въпросът е най-вече дали подобно познание се постига чрез проблематизиране и експериментирание (същински художествен роман), или бива поднасяно, тъй да се каже, наготово (парароман). Но дори и само „преведено“ чрез различен жанров ключ, познанието стои в същината на романа.³ Защото например добрата детективската литература доста често е ориентирана към не широко известни научни факти, които правят приемането на улики днес по-различно от времената, в които науката не е била така развита, пътешественическо-приключенското четиво определено залага на познаването на други светове и хора, а и самите трилъри носят познание за своите читатели, което, разбира се, е достъпно в други книги (изследователски, научни, документално-журналистически), но в поджанра бива комуникирано по достъпен за широка публика начин – свързано с история, в която има напрежение и действие.

Ще се спра на един пример, който ясно очертава това проблемно поле като връзки между теми на човешкото знание и жанрово писане – как е направен трилърът на Жозе Родригеш душ Сантуш „Божията формула“.

Векторът, по който се развива детективската линия в романа на Жозе Родригеш душ Сантуш „Божията формула“ (2006, на български – Хермес, 2010), е съзвучен със схващането, че посоката на човешкото развитие е качествено подобрене на духа и интелигентността. Когато един от помощниците на Айнщайн открива по логически научен път, че в началото и в края на нещата стоят духът и интелигентността в едно цяло, той е готов да изпълни завещанието на своя учител – да публикува записките му, в които гениалният физик е извел формулата на бога. Но... поради един подслушан от ЦРУ разговор между Айнщайн и Бен Гурион подозренията към тези записки задвижват съвсем

³ Милан Кундера нарича тази същина „морал на романа“.

друг сюжет – един политически криминален вектор, в който доминират убийства, унижения, мъчения и т. н. Така в сюжета на романа разчитането на формулата на Айнщайн протича в напрежението между „изглежда“ и „е“ – ЦРУ и терористично устроените им противници „четат“ ръкописа като инструкция за „най-мощния взрив“, а привлечените към действието физици, математици и историци, т. е. учените – като извод просветление относно „Големия взрив“, който е създал вселената.

Така философските въпроси за отношенията между образа и предмета, породил образа, за различните представи като прочити на едни и същи знаци, за влиянието на религиозните виждания върху познанието на човека за света и т. н. се обличат в жанровите измеренията на трилъра. Колко новаторско може да е подобно „преобличане“ за съвременната култура? Може ли по тези теми на познанието да се оформи действителен сюжет, който да изобрази вечния стремеж на човека към божественото? Необходим ли е такъв сюжет на масовата публика?

Преди да проследим отговорите, които дава португалският автор, нека обърнем поглед към две познати от общата история на европейската култура позиции по темата: първата е схващането на Николай от Куза, че религията и науката са два пътя към една и съща цел⁴. Втората е от наши дни. През 2004 г. Стивън Хокинг⁵ известява от едно от гнездата на науката – Кеймбридж, че според него „Теорията за всичко“ е невъзможна, т. е. формула на Бог не може да се намери. И така от Ренесанса насам под натиска на т. нар. секуларизация расте противопоставянето на религия и наука, а опитите да се търси тяхното единство най-често биват поставяни в графата езотерика. Ето две на пръв поглед случайни доказателства. Когато през 1993 г. швейцарецът Томас Валдман изпраща своя ръкопис „Божията формула“ (публикуван като книга през 2003 г.) в издателство „Бек“, получава отговор: „Ръкописът е интересен, но твърде езотеричен за нашата

⁴ Николай Кузански (1401 – 1464) е близък до много от известните хуманисти на Ренесанса. Идеите му за безкрайното помагат за създаването на математиката на безкрайното – диференциалното и интегралното смятане. Кузански се отказва от йерархията на света, както тя е позната през Средновековието. Вещите, предметите са между максимума и минимума. Бог обхваща всички неща. Човек познава чрез сетивата, разсъдъка и разума, но само разумът може да мисли безкрайното (Кузански 1981).

⁵ Стивън Уилям Хокинг (1942) е английски физик, който се занимава основно с космология и с квантова механика, известен е и като популяризатор на науката.

програма“. Горедолу същото се случва и с Томас Важек, редактор в най-големия сайт за наука в Германия (P. M. Magazin. Светът на знанието), когато заявява в своя статия през 2006 г., че вече „вярва в съществуването на бог в 62%“. Масовият отговор на Важековото послание е, че написаното от него е само за хонорара. Или с две думи – днес повечето хора продължават да вярват или само в теологията и религиозните практики, или само в представата си за наука. Тоест търсенето на отговора за смисъла продължава да се движи по пътища, разделящи научното от сакралното. И в същото време човечеството подминава или недооценява факти като следния: че изложения в книги като „Дао на физиката“ (лонгселър от 1975 г. до днес, на български има две издания през 2004 и 2006 в ИК „Гуторанов и син“) на Фритъф Капра, ръководител на център за еколитерация в Бъркли, Калифорния, получават потвърждение дори чрез Нобеловата награда за физика през 2004 г., която е за принос в проучването на кварките. А „Дао на физиката“ е книга, която стои в руслото на казаното от Николай Кузански – че физиката и метафизиката са двете страни на едно и също нещо. (Впрочем доста от идеите в книгата на Капра читателят на „Божията формула“ на Душ Сантуш ще научи от разговора на героите с един тибетски монах.)

Надявам се, че дори тези няколко споменавания на отделни факти доказват, че изборът на тема за романа на Душ Сантуш е новаторски, провокативен акт, който не разчита на Дан-Брауновия механизъм за насищане на масовия глад за разкриване на „забулени“ (най-често поради масово незнание) тайни. Рецептивният механизъм на трилъра тип Дан Браун се основава на гъделичкащото подсъзнанието масово чувство за достъп до скрито, но налично познание, което владеят само някои хора и така ни превъзхождат. Формулата на Душ Сантуш е друга – тя е в традицията на Европейското просвещение: като четеш книга, да добиваш познание за публични, не скрити, но далечни за теб сфери, да добиваш познание чрез езика на научнопопулярното изложение, вплетено в интересен сюжет. Едно сравнение с класиката би могло да открие, че ако „Робинзон Крузо“ на Дефо (1719) учи човека как да стане буржоа (за началото на английския XVIII век – колонизатор), изправен срещу чистата природа, то Душ-Сантушевият роман „Божията формула“ учи днешния човек как да бъде по-комплексен, изправен срещу господството на образите – независимо дали те са построени въз основа на вярата, или въз основа на разума (комплексността на днешния човек го прави и по-адекватен на глобализацията). Впрочем за трайна потребност на модерния човек в подобна посока

свидетелстват още немските романтици. Тъкмо откривателите на индологията, на фолклора и митологията като научни полета, на съня и невидимите реалности, на двойствеността и на нейното преодоляване виждат важността на своето време в следното: „Шелинг с неговото кратко писание върху академичното следване, в което тълкуваше тайнствените взаимовръзки в проявленията на естеството и в тези на науките хвърли първата искра в младежта; веднага след това други се опитаха да докажат тази пулсираща световна душа в отделни доктрини“ (Айхендорф 2001: 214). Жозе Родригеш душ Сантуш върви по същия европейски път, но в контекста на съвремието – в света на модерното медийно облъчване с потискащо многообразие лесно се пропуска нишката на единството и е необходимо да има фигура, която да я вижда отвъд днешното було на медийната манипулация и да може да опише видяното на невидящите – подобен модерен медиатор от века на Френското просвещение насетне е писателят.

Как е осъществена авторската концепция да бъде направена видима връзката между наука и спиритуалност? Главният герой, Томаш Нороня, е изправен между два привидни свята: единия – на ЦРУ, с неговите образи и съответно решения (главна формула – отделният човек няма значение, важно е колективното благо, формула, неприемлива за модерната етика, която се основана на разбирането, че висшето е както в единичното, така и в общото), втория – на източната, в конкретния случай – иранската гледна точка (главна формула, подобна на тази на ЦРУ, но стилистично изпълнена с една представа за източното като екзотика, измамна привидност, физическа жестокост и т. н.). На тези два привидни свята, които по същество са еднакви, но са в конфликт, е противопоставен светът на родното и по-точно – на семейството, не само като родова кръв, а и като споделена етика – Нороня произхожда от образовано семейство на учени. Томаш (съвпадението на имената с автори на книги и публикации по темата „божията формула“ е случайност – литературният образ на професора криптоаналитик е създаден по-рано от публичните изяви на реалните автори и е характерно писателско решение за масовата литература – в рамките на сериалността, на повторемостта) не само трябва да „разшифрова“ един кодиран текст на Айнщайн, но и да се пребори за собствения си живот в иранските затвори, да разчете един нов образ на любовта в лицето на иранския ядрен физик Ариана Пахраван, да приеме умирането на своя баща, да бъде допуснат до тайните на познанието, което носят в себе си баща му, професор по математика, и учениците на Айнщайн – един португалски професор по физика – Аугущо Сиза, и

един тибетски бодхисатва – Тензин Табтен. Детективското търсене и научното търсене се препокриват в пътуванията между университета в Коимбра (Португалия), Техеран и неговото министерство на науката, дома на семейство Нороня, Тибет, и по-точно Тибет Гандзян Шигаце. Въпреки безспорните си умения в разчитане на текстове (модерно значим образ на фигура, която вижда зад сложността на знаковите системи) Томаш не би могъл да разчете ръкописа без чисто човешкото съдействие на всички изброени по-горе герои. Пътят към познанието, в този смисъл и разчитането на текста на Айнщайн, който пък съдържа формулата на бог, протича по схемата на вълшебната приказка. Главният герой, въоръжен с „фантастичното“ свойство да чете и чува, преминава през изпитания в различни точки на „непознатия“ земен свят, понякога придружен от „вълшебен“ помощник; изпитанията са под формата на разговори – ако знаеш как да запиташ, как да слушаш и как да синтезираш информацията от предишните изпитания, издържаш и поредното изпитание; когато е преодолял всички изпитания, „приказният герой“ и неговият „вълшебен“ помощник стигат до целта и получават награда. Тоест сюжетът ни води по стара приказна схема едновременно из макрокосмоса (необятния за просто човешко око свят, независимо дали това ще е Тибет, или Вселената) и из микрокосмоса (независимо дали това ще е човешкият свят, изпълнен както с жестокост, така и с благородство, или ще е светът на атомите, електроните и т. н.). И завършва органично – след като благодарение на натрупаното в процеса на пътуване познание е разчетена „божията формула“ и в човешкия свят на главния герой може да протече „божественото единение“, т. е. мъжкото и женското начало в образите на Томаш и Ариана да се слоят в едно, да се слоят в онова състояние, до което води единствено любовта.

Ето в това изобразявано чрез сюжета обединяване на видимо и невидимо, на крайно и безкрайно, на ин и ян, на живот и смърт, обединяване на противоположностите, провокирано от проблематизирането на масовата представа за разделяне на научно от религиозно познание, читателят придобива не само най-актуални познания от сфери, така далечни от неговото ежедневие – физика, математика, но и усещане за смисъла на позитивния вектор на живота. Самият сюжет се основава на архетипна структура, позната ни от вълшебната приказка, а ритъмът му – на простото редуване между диалози, излагащи теории, и събития, в които главният герой се ориентира благодарение на наученото в диалозите. Тази технология на трилъра да превежда далечно за ежедневието на обикновения читател познание на езика на

персонажите, които също овладяват това познание, задавайки въпросите, които биха задали всички непосветени, както и да свързва наученото със смисъла на събитията, които в същината си протичат по обичайни формули, в никакъв случай не подлъгва читателите, като подменя истински налично знание със сензационни твърдения.

Лошата българска практика⁶ в романовия поджанр трилър не „превежда“ знание, а предимно провокира дразнения най-често в полето на откровената езотерика, като се опитва, скрита зад тъй наречената „художествена условност“, да внушава темите си като истинни. По този начин поджанрът бива използван не в рамките на „морала на романа“ (Кундера), а отвъд него. Ще онагледя това твърдение с някои наблюдения върху романа на Димитър Недков „Знакът на българина“ (2010).

На първо място, става дума за наистина масов продукт, написан с ясна цел за постигане на високи продажби⁷, т. е. става дума за печелене на пари чрез продажба на книжни екземпляри, на права, но и на романово пространство за позиционирана в текста реклама – авторът продава част от думите на своя роман, за да рекламира чрез тях марка български цигари.

Името на Димитър Недков (наричан от почитателите си „българският Дан Браун“, впрочем сам той се нарича „колега на Дан Браун“⁸) бе наложено в последните няколко години чрез серия от рекламни кампании. Острието на тези акции може да се свърже с биографичното за автора тематично поле на „масонството“. Литератори като Иван Гранитски, Антон Дончев, Дончо Цончев са видимата част от пророците на Димитър-Недковата „литература“, която се облича в одеждите на романа. Вярно, сензационен роман, чиято цел е да дос-

⁶ По-подробно за лошите български практики, но и за сгрешените такива вж. в литературнокритическото изследване: Младен Влашки. Романология ли? Съвременният български роман между употребата и експеримента. Хермес, 2014, по-специално с. 43 – 68 и 96 – 109.

⁷ Какво означава това – според журналистически публикации книгата на Недков е „разпространена в тираж 40 000 бройки“ (<<http://www.bnews.bg/article-19268>>); според официалния сайт на Душ Сантуш от „Божията формула“ само в Португалия са продадени 195 000 копия (<http://www.joserodriguesdossantos.com/01_theAuthor/default.html>). Португалия има население около 10 млн. души.

⁸ Недков: „България има изключителен шанс с това нещо покрай колегата Дан Браун и последната му нига. И аз съвсем отговорно твърдя, че няма да намери никаква тайна, свързана с развитието на човешките цивилизации, поне откакто Христос е бил на земята, ако не обърне внимание на България“ (<http://news.bnt.bg/bg/a/19049-knigata_na_masona_dimityr_nedkov_zaplahata_dan_braun_za_mjastoto_na_bylgarija_v_istorijata>)

тигне до широка потребителска публика. Когато подобен жанров избор носи и наистина човеколюбиви послания, читателите са склонни да простят на произведението някои литературни слабости и с времето то става част от литературния канон – най-обикновеното доказателство е романът „Граф Монте Кристо“. Тъкмо в този роман Дюма-баща използва формулата чрез разказването на една невероятна история да задоволи неосъзнатото чувство на масата хора за очаквана справедливост и в духа на тогавашната епоха – за динамика, произтичаща от развитието на новите транспортни средства и някои нови медии. Търговският успех на Дюма с този роман е впечатляващ – равнявал се е на около 40 годишни работнически заплати по онова време. Успехът е постигнат с помощта на един вестник и на една театрална адаптация. Припомням всичко това, за да стане ясно, че умелата комерсиализация на литературния продукт не е пречка пред добрата литература, при това още в първата половина на XIX век.

„Знакът на българина“ (поредицата от свързани с него текстове бе филмирана в телевизионен сериал през 2014 г.) бива представян като „най-продаваната българска книга в момента“, която подхранва „националното самочувствие на българите“ и разказва за общества (има се предвид масонството), „които обединяват усилията да се отгледа доброто“ (тези и други рекламни слогани могат да се прочетат и на официалния сайт на автора – <http://www.dimitarnedkov.com/#!/bio/c1ktj>). На пръв поглед рекламните анотации за произведението очертават един наистина интересен тематично-мотивен обсег от действителността. Проблемът е, че зад тази формула се крие нещо съвсем друго – на първо място, неприемливото идеологическо внушение, че днешният българин трябва да се уповава на чудо – разкритие на тайна от Великия Архитект (което според едно интервю на автора трябваше да се случи през 2012 г. – <http://www.chudesa.net/p15651/>), да се уповава на някои видни фигури като Философа (ясно маркиран в този образ е Ахмед Доган, за когото авторът в някои интервюта твърди, че „държи много от ключовете за съдбата на българския народ“), Академика (визиран е писателят Антон Дончев), Архонта (български евродепутат по това време с гражданското име Слави Бинев) и на други посветени (част от тях са вече покойници – например „дъщерята на генералния секретар на Българската комунистическа партия“ в периода „юли 1981 г.“, която се казва „Людмила“), да се упоават на един „шаблон“, „даден ни от твореца“, с който трябва да се събере разпръснатото по света (според Недков такъв „знак на българина“ „наистина е съществувал“ и сега за него се борят Вашингтон, Ватиканът,

Москва⁹). Но както авторът сам твърди, романът му се гради на равни части „фантастика“ и „реалност“.

Съвсем друг е въпросът, че литературните похвати за изобразяване на време и пространство в текста недвусмислено внушават, че всичко от разказа е истина, леко маскирана като измислица. Всъщност „измислицата“ е в гротескната метафора, че българската държава е продала Националната библиотека на частно лице (естествено логично – на Философа) и в нея живее една свръхкомпаньонка, която „побърква“ мъжкарите от Джеймс Бонд нагоре. Поне моят прочит не може да схване структурната логика на гротеската в цялостния сюжет. Но като става дума за продажби, писателят Димитър Недков е продал части от своя роман на българска фирма, за да рекламира чрез повествованието си нейните цигари. Тъкмо тази продажба, а не логиката на персонажите и ситуацията кара героите да говорят по следния начин: „Опитайте от тези. Невероятно качество са!... – Мъжки цигари са, но... – Български са! – Български! – удиви се стюардесата и прие огънче от Командира. – Не е лошо за мъжка цигара!... Наслаждаваше се на цигарата, която ѝ допадна повече от „Марлборо“ (Недков 2010: 107). Впрочем подобни диалози срещаме и за дамския вариант на същата марка, срещаме и на други места в разказа, в които участват други герои. Така в сюжета на романа, прецизно контролиран време-пространствено чрез изрично отбелязване на точния ден и точното място, в които се развива всеки един сегмент от действието, се появява една марка цигари цели три години преди да е съществувала действително. Навярно това е „фантастичният“ елемент в повествованието. А „реалистичният“ е, че тези цигари препоръчва на свръхагентите и на върховните американски масони именно американският посланик в България! И оценката за този случай, изказана през мислите на Американеца (спецагент от величина, по-голяма спрямо Джеймс Бонд), е: „Хм-м, за пръв път наш човек да има обективна представа за нещата в тази държава“ (Недков 2010: 125). Подобна брутално оголена литературно-продажбена структура, която определя дори словото на героите, трудно може да се открие у майстори на бест- и лонгселъра в чужбина. У Дюма-баща (доста вещ въпреки в масонските дела) – никак. Тоест тематичното поле бива обработвано сюжетно не с оглед на добиване на някакво познание от читателя, а с оглед на крайна сензация и рекламно-търговски практики.

⁹ Всички тези сензационни небивалици облъчват през медиите потиснатото самочувствие на днешния българин – вж. като пример информацията за една от премиерите на Недков - <http://www.chudesa.net/p15651/>.

Съмнения събужда и комуникирането на темата – за този романов поджанр се изисква ясно разбираема реч. Но уменията на автора в сферата на езика пораждат объркване в смислотворния механизъм на текста. Само един пример е достатъчен. Следващият цитат не е изваден от контекста. Той представлява абзац от формално самостоятелна част, състояща се от два абзаца: „Ключът за разкодирането на рослино-земенския шифър според баща ѝ се наричал Знакът на българина. Но в дневниците нямаше нищо, наподобяващо знак. А пък за българите научи едва след като ги отвори. Може би това, търси още на Хавай, означаваше нещо много повече от четири думи!“. Объркването не е само в двусмислеността на третото изречение. Объркването идва от факта, че на предишната страница героинята е прочела нещо важно, подчертано от починалия ѝ баща – „търси още нещо на Хавай“. За нещастие на автора и на читателя тази фраза се състои от пет думи. В допълнение и графичното оформление на четвъртото изречение не откроява фразата „търси още на Хавай“ и единственият знак за връзка остава указанието, че фразата се състои от четири думи – определено вместо улеснение текстът в своята сгрешеност създава трудности за читателя.

Мисля, че няма нужда от повече наблюдения, за да се уверим, че трилърът „Знакът на българина“ трудно би могъл да бъде причислен към художествената литература, било то масова, тривиална, схематична и т. н. Той е по-скоро пряко продължение на днешното жълто българско вестникарско четиво. И в това си естество не може да реализира ценността, която му приписва Антон Дончев – „реабилитира масонството като светъл и уравновесен свят, възхвалява уважението към добродетелите и се прекланя пред добротата“. В конкретния случай наблюдаваме дори не „побългаряване“ на поджанровия модел за „трилър“, а сбор от лоши практики в писането изобщо – разминаване между тематична заявка и изпълнение; подмяна на познаване с реклама; лошо владеене на правилата на българския език. Единственото, което свързва продукта „Знакът на българина“ с литературата, са външни гласове, впрочем също рекламни. Ето така се осъществява у нас подмяната в разбирането за литература, дори и на онази, която наричат масова, тривиална, схематична или жанрова.

В края на настоящото изложение бих желал да отбележа още веднъж, че проблемът, който то засяга, е от значение за днешните романонови практики в България. И ако основната хипотеза, съдържаща се и в самото му заглавие, намира потвърждение в сравнителния план, това е ясен сигнал за необходимостта от по-детайлно изследване и дискутиране на „жанровото писане“ у нас днес.

ЛИТЕРАТУРА

- Айхендорф 2001:** Айхендорф, Йозеф фон. Хале и Хайделберг. // *Айхендорф. Из живота на един безделник*. Пловдив: Летера, 2001, 213 – 219.
- Валдман 1973:** Waldmann, G. *Theorie und Didaktik der Trivialliteratur*, München, 1973.
- Дяков 2006:** Дяков, Томислав. *Форми на масовата култура*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2006.
- Еко 1991:** Умберто Еко. Повествователните структури в творчеството на Ян Флеминг. // *Литературна мисъл*, 1991, № 3, 196 – 216.
- Игов 2014:** Игов, Светлозар. *Три класически случая*. София: Захарий Стоянов, 2014.
- Кузански 1981:** Кузански, Николай. Наука незнания и Простец о мудрости. // *Эстетика Ренессанса, т. 1*. Москва: Искусство, 1981, 114 – 116, 122 – 131.
- Куиня 1992:** Couégnas, Daniel. *Introduction à la paralittérature*. Paris, Le Seuil, 1992.
- Кундера 2007:** Кундера, Милан. *Изкуството на романа*. София: Колибри, 2007.
- Литературна мисъл 1991:** *Проблеми на масовата литература – тематичен брой на Литературна мисъл*, 1991, № 3.
- Недков 2010:** Недков, Димитър. *Знакът на българина*. София: Стандарт, 2010.
- Пенчев 2014:** Пенчев, Бойко. Място за старите кучета. Capital.bg, 18.06.2014, 15.01.2016 <http://www.capital.bg/light/revju/2014/06/18/-2326331_miasto_za_starite_kucheta/>
- Товерон 1996:** Thovéron, Gabriel. *Deux siècles de paralittératures*. Liège: CEFAL, 1996.
- Сапарев 1991:** Сапарев, Огнян. Идеологизиране на тривиалното. // *Литературна мисъл*, 1991, № 3, 3 – 33.
- Смуда 1991:** Смуда, Манфред. Вариация и иновация. // *Литературна мисъл*, 1991, № 3, 154 – 180.
- Цимерман 1982:** Zimmermann, Hans Dieter: *Trivialliteratur? Schema-Literatur! Entstehung, Formen, Bewertung*. 2. Auflage. Stuttgart: Kohlhammer, 1982.

**ЛИТЕРАТУРА И СОЦИАЛНО АНГАЖИРАНЕ С ОГЛЕД
НА БЪЛГАРСКИЯ ПРОИЗВОДСТВЕН РОМАН ОТ НАЧАЛОТО
НА 50-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК**

Мая Ангелова
ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“

**LITERATURE AND SOCIAL ENGAGEMENT WITH REGARD
TO THE BULGARIAN PRODUCTION NOVEL FROM
THE BEGINNING OF THE 1950s**

Maya Angelova
St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo

The article traces the areas of concurrence between art and life in the 1950s, and the pragmatics of social realism as a program of spiritual and material production. Literary models, which could be observed to have had an influence on the development of the so-called *production novel* in Bulgaria in the 1950s, have been examined: russian production novels, western production novels, the popular russian genre „lubok“. Listed here are the most important features of this type of literature, which is devoted to labor, which helps the formation of public consciousness during the period of socialism.

Key words: socialist realism, social engineering, production and formation of the subject of labor, production novel

През 1949 г. социалистическият реализъм е оповестен за единствен правилен метод за отразяване на действителността в седемнадесета подточка на „Резолюция на V конгрес на БКП по марксистко-ленинска просвета и борба на идеологическия фронт“. Година преди това съветският литературен критик П. Павленко в статия, посветена на романа „Далеч от Москва“, задава буквална директива: „Вместо да се пишат десетки постановления за това, как трябва да се работи, аз сега казвам така – четете „Далеч от Москва“ и действайте както е казано там“ (Павленко 1948).

Романът на Ажаев е считан за образец на литературната норма, която в началото на петдесетте години предстои да бъде усвоена от

българските писатели. Героите на десетки произведения от това време четат или мечтаят да четат „Далеч от Москва“ – колективно, съзнателно и планово, под строгия взор на библиотечен работник или в кратките часове за отдих между две извънредни ударнически смени.

Легендаризираната книга на Ажаев е преведена на повече от двадесет езика, по нея е заснет филм, а през 1954 г. композиторът Иван Держински написва опера. В края на 80-те години обаче излиза автобиографичният роман „Вагон“, от който става ясно, че писателят е бивш политически затворник, за около осем години въдворен в ГУЛаг вследствие на донос, а героичната епопея, посветена на строителството на сибирския нефтопровод, описва труда на лишените от свобода хора. Но въпросът защо книгата на Ажаев толкова бързо и безрезервно е усвоена като образцов роман и от нашата литература през 50-те години, не се изчерпва само с това, че бившият лагерник пише от името на „свободните хора“. По-важно е това, че писателят, преди да бъде въдворен в ГУЛаг, е завършил литературния институт „Горки“. Самият той става образцов пример на писател, който не само отразява, но и конструира новата реалност.

Романът „Далеч от Москва“ е смятан за безспорен успех от поддръжниците на производствения роман. През 1948 г. в „Литературная газета“ е поместена статията на В. Ермилов „За боева теория на литературата!“, посветена на книгата на Ажаев. В нея Ермилов застъпва твърдението, че изобразяването на производството е **единствената възможност на социалистическата литература**, и затова художниците трябва да търсят източника на красота в професиите с всичките им подробности. Сходни са разсъжденията на А. Фадеев, изказани в речта му пред Втория конгрес на украинските писатели през 1948 година:

Нашият социалистически хуманизъм говори за това, че за нас човек, който не проявява себе си в делото, даже не е човек. Висшата нравственост у нас е в труда, ние не можем да показваме човека извън труда. В това е нашата новаторска задача [...] само чрез труда на човека е възможно най-релефно неговото истинско съветско съществуване (Фадеев 1948).

Върху тази основа се оформя „теорията на нормативността на труда“, която най-силно повлиява на българските автори на производствени романи.

През 1951 г. Яко Молхов констатира, че строителите у нас, „хилядите производствени бригади“ и героите на „стахановския социалистически труд“ **носят „познатите черти на героите“** от „Цимент“ и „Енергия“ на Гладков, от „Време напред“ на Валентин Катаев, от

„Танкер Дербент“ на Юрий Кримов, от „Мъжество“ на Вера Кетлинская. В тази връзка ми се иска да вметна и казаното от Веселин Бранев за първите дни след Девети септември и за тези *с червените ленти*: „Личеше **някаква имитация – тези хора подражаваха на нещо разказано или прочетено** [подч. мое, М. А.]“ (Бранев 2007: 29).

И така, горните примери са малка част от риториката на времето, която уж наивно отработва и бронира преобърнатия рефлекс на отражение, според който изкуството ще създаде и мотивира множество житейски норми, които в своята тоталност и безалтернативност ще заместят несъвършената действителност.

Но да се върнем към 1951 г., когато в статията „Ускорен социалистически възход“ Г. Димитров-Гошкин подчертава следното: „Писателите преди всичко трябва активно да се борят за изпълнението и преизпълнението на плана. А това ще стане, когато те се стараят да предусетят, да открият още в първите постъпки носителите на новите форми на организация на труда, носителите на такива трудови качества, каквито именно са необходими за срочното изпълнение на плановете“ (Гошкин 1951).

Затова не бива да се учудваме, че човекът в производствения роман на 50-те години се възприема буквално като „планова вещ“. В главата „Живият план“ от романа „Светлини“ на Веселина Геновска четем „Само с плановете, които идват на книга, няма да свършим работа, другарю главен инженер. Тук – посочи той наоколо другарите си, – тук е живият план: хората, мислите, стремежите. Тая жива сила, която може да осъществи всеки план, и най-трудния“ (Геновска 1950: 85). Изключителна близост с художествената постановка на този проблем ще намерим в съветския роман „Хидроцентраля“ (1928) на Мариета Шагинян:

Ние правим планова вещ [...]. Във всяка фабрика, на всяко строителство, във всяко производство [...] се изработва, или преработва, или се строи вещ, плюс нашето ново общество, плюс профсъюз, плюс опазване на юношите, плюс клубна работа, плюс производствено съвещание, плюс контрол, плюс отчитане, плюс план! (Шагинян 1970: 100).

Нека припомним, че през 20-те години на ХХ век, когато излизат първите съветски производствени романи, на ход е литературата на *конкретните предложения* (определение на В. Перцов), а в дизайна и архитектурата във възход е *производственото изкуство*, което противопоставя полезната вещ на естетическата вещ, като в най-радикалния вариант се предлага работникът да отхвърли всичко без-

полезно, в това число и самите произведения на изкуството. Производственото изкуство се явява отговор на социалната повеля и отстоява *естетика на целесъобразността*. Отличава се с пълно отсъствие на психологизъм и индивидуална рефлексия. В есето „Крайт на романа“ през 1922 г. О. Манделщам също говори за „брутална разправа с психологизма“. Според поета освен от фабулата съвременният роман трябва да се лиши и от психологията. Статията на Сергей Третяков „Биография на вещите“ от първия левовски сборник „Литература на факта“ може да бъде възприета като манифест. От думите на левовеца разбираме, че новият роман е призван за борба с романите на идеализма и трябва да бъде подчинен на принципа „биография на вещта“ (пример е Пиер Амп): „Биографията на вещта е много полезен охлаждателен душ за литературшиците, превъзходно средство, така че писателят, бидейки извечен „хаотичен атом“ и „укротител на стихииите“, да стане малко по-съвременен образован човек“. Особено силно и програмно звучи твърдението, че „композиционната структура на „биографията на вещта“ представлява конвейер, по който се движат суровинните единици, които чрез човешките усилия се превръщат в полезен продукт“ (Третяков 1929: 70).

Третяков подчертава още, че производственият процес трябва да е не само среда, в която са поставени героите, а да се превърне в равностоеен участник в действието.

В същото време един от доктринерите на левия съветски авангард, Анатолий Чужак, в програмна статия „Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня)“ също сочи (казано в резюме) сливането на изкуството с производството като заключителен етап на културната еволюция, където в общия празничен процес ще се творят товаро-съкровища (Чужак 1923).

В отрицание на старото изкуство теоретиците на производственото изкуство провъзгласяват творчеството за „нова форма на практическа деятелност“.

Според „бащата на кибернетиката“, както е наричан поетът Алексей Гастев, автор на стихотворенията „Железният месия“ и „Ние растем от желязо“, механизирването на отношенията между хората ще създаде свързаността на колектива и ще породи нов тип хора: „Историята настоятелно трябва да устоява не незначителните проблеми на социалната охрана на личността, а по-скоро смело да предприеме проектиране на човешка психология в зависимост от такъв исторически фактор, като машината“ (Гастев 1966: 24).

И така, от беглия поглед назад се вижда, че зад фотореализма на повествованията, зад разточителните описания на машинни елементи в производствените романи се крие нещо по-значимо. Както отбелязва Е. Добренко и в студията си „Ампир во время чумы, или Лавка вневременности“, в изследването на литературните явления от този период е необходимо да се преодолее най-разпространеният възглед, според който соцреалистическите творби се възприемат *като отражение на живота във формите на самия живот*. За това говори и Б. Гройс:

Самият термин „реализъм“ в контекста на соцреалистическата теория през сталинското време означава не толкова мимезис на външната реалност – такъв мимезис обичайно се осъжда като „натурализъм“ – колкото като готовност да се реализира художественият идеал в самата действителност [...]. Литературата целенасочено се утилитаризира, като така се изгубва разделението на изкуството на елитарно, високо, „чисто“, музейно и ниско, комерсиално и утилитарно. Именно ликвидирането на тази граница създава на практика това единно, тотално пространство на съвпадение между изкуството и живота, към което се стреми, но което не успява да постигне авангардът (Гройс 1998).

През 1924 г., след смъртта на Ленин, върховен ръководител и баща на народите става Сталин, а много от радикално-производствените принципи започват да се разминават с идеологическите тези на болшевиките. Проектът за автоматизиране на човека привидно е отменен, Пролеткулт е разпуснат, а през 1939 г. Анатолий Гастев, който казва, че хората, които се съпротивляват на автоматизацията, ще попаднат „със зяпнали уста“ под железните колела на трамвая, е разстрелян. В средата на 30-те години **икономическото измерение на труда изчезва от публичния трудов дискурс в съветската литература**. В същото време обаче според Конституцията от 1936 г. отказът от труд или от „общественополезна“ дейност се счита за углавно престъпление и преобладаващата форма на наказание е принудителният труд. Сталин въвежда като углавно престъпление дори закъснението при явяване на работното място. През август 1935 г. миньорът Алексей Стаханов изкопава 102 тона въглища при норма 7 тона. След 19 дена той подобрява собствения си рекорд на 227 тона за смяна, а през есента на 1936 г. добива 324 тона. Пропагандата разтръбява, че стахановското движение, въведено в цялата страна, повдига двойно ръста на производство. Романите, посветени на трудовия героизъм, се превръщат в идеално средство за въздействие върху новата действителност.

Познавателната и информационно-образователната функция на литературата са обект на множество дискусии от средата на 50-те години и у нас. „Литературен фронт“ дори дава думата на самите герои, които трябва да изразят мнение относно своето претворяване в литературата. Така през 1952 г. е поместено писмо на група миньори от гр. Димитрово, озаглавено „Повече жизнена правда в изобразяването на миньорите в нашата литература“, в което се твърди, че произведенията, посветени на работника, помагат за повишаване на професионалната квалификация. Критики са отправени към пиесата „Огньовете на Перник“, където „самият акт на вредителството – отпушване на бараж – е измислен. В рудниците на Димитрово, където се развива действието, няма баражи“. „Ние смятаме – заключават работниците, – че актът на вредителството в „Огньовете на Перник“ е литературно заимстван от „Жерминал“ на Зола“ (Жизнена правда 1952).

Докато през първата половина на 50-те години познавателната функция на литературата е смятана за неотменна жанрова специфика, превръщаща производствените романи в един вид техническо ръководство, по-късно тя е определена като „съпътстваща“, „производна“ или „изходна“. Постепенно започва да се налага мнението, че техническите сведения в техния „суров вид“ противоречат на природата на художественото произведение.

През 1984 г. Огнян Сапарев говори за съвременна „развлекателна реабилитация на производствената тема“ във връзка с *познавателната стойност*, която се възприема по-лесно под формата на атракцион, давайки пример със световни автори. В тази връзка ще отбележим, че западната традиция на производствения роман, тематизираща суровия живот в индустриалните райони на Англия например, и днес демонстрира жизнеспособност. Нека накратко споменем някои подробности около възникването на жанра и традициите, от които като цяло „заимстват“ авторите на соцреалистически производствени романи. Ще цитираме част от предговора към романа „Шърли“ (1849) на Шарлот Бронте:

Ако тези встъпителни слова те карат да очакваш някаква романтична история, драги читателю, то ти никога не си бил на по-грешен път. Може би очакваш сантименталност, поезия, бленуване? Или пък страсти, пориви, мелодрама? Обуздай чувствата си, снижи пламъка на надеждите си. В ръцете си държиш нещо правдиво — нещо, пропито с хладен разум и реалност; нещо, лишено от романтика като понеделнишко утро, когато всички трудови люде се будят с мисълта, че трябва да стават и да се залавят за работа (Бронте 1985).

В началото на 50-те години литературноисторическият социален курс демонстрира странна липса на памет именно за тези първи промишлени романи, които още навремето са признати за изключително слаби творчески произведения. Ето какво обаче заявява през 1951 г. Яко Молхов:

На буржоазния роман е присъщо да пренебрегва трудовата дейност на героите си. За буржоазния писател „истинският живот“ на героите започва след напускането на работното място, след свършването на работния ден (Молхов 1951: 2).

Терминът *промишлен* (превеждан на руски като *производствен*) роман или *роман за състоянието на Англия* първоначално се отнася към творбите, публикувани във викторианска Англия по времето на т. нар. гладни години (1830 – 1840). Явлението се смята за реакция на бързата индустриализация. Както за английския промишлен роман, така и за френския буржоазен роман е характерно това, че е насочен към специфичната публика на разрастващата се средна класа. В изследването на Пиер Бурдийо върху литературното поле се споменава за специален декрет от 1851 г., в който се „привилегирова полезното (прагматично и възпитателно) изкуство – официален и консервативен вариант на „социалното изкуство“ (Бурдийо 2004: 91).

Към казаното от Бурдийо искаме да добавим още няколко наблюдения. На първо място – разширяването и професионализирането на литературното поле след Юлската революция от 1830 г., когато в ползрението на книгоиздателите попадат широките слоеве на средната класа. Промяната, свързана с процесите на демократизация на обществото, се изразява най-общо в разрастване на печата, издателствата, пазара и читателското потребление и улеснява достъпа на работническата класа до подобни „символни блага“. Любопитно е качествено преодоляване на противопоставянето „изкуство – индустрия“ в една разрастваща се част от тогавашното литературно поле чрез развитието на книгопечатането и толерирането на **полезното** изкуство.

В тази връзка социалистическият производствен роман ще трябва да бъде съпоставен и с рядко споменавания днес руски народен жанр от XVIII в., наречен „лубок“, тъй като заема именно неговата рецептивна ниша. За „лубочная литература“ е известно, че носи огромни приходи, че нерядко става „идеологическо оръдие“, а също и че заимства облика си от т.нар. „колпортажна литература“, разпространявана от пътуващи търговци в Италия, Франция и Германия. „Кол-

портажната литература“ представлява популярни и най-вече евтини брошури или адаптации и книги, които се предлагат заедно с дребни битови стоки. В „Надзор и наказание“ Мишел Фуко също говори за литература, която се разпространява под формата на „хвърчащи листове“ по това време във Франция. Наречена е още „престъпническа литература“ и се свързва с генеалогията на криминалния роман. Фуко добавя още: „Фактът, че тези разкази могат да бъдат отпечатвани и разпространявани, означава, че от тях се очаква да действат като идеологически контрол, като правдоподобни разкази за ежедневието“ (Фуко 1998: 69).

Веднага след революционните събития от 1917 г. агитационното изкуство приема заедно с иконичните изображения и лубока (например агитационния плакат-лубок) като най-достъпни форми за масово въздействие. Романовата формула, която търси Горки, е именно тая – новият роман трябва да съчетава елементи от приказката и героичното предание с материали от журналистиката.

След разработения още в първите следреволюционни години проект за пропагандното изкуство, в който се насърчава писането на *доброкачествени популярни книги*, функцията на социалистическата литература официално става служебна. През 1926 г. Максим Горки в писмо поздравява Гладков по повод на „Цимент“ за „служебното значение“ на неговия роман. Интересно е, че определението се възприема с раздражение от Гладков, който отвърща на Горки с гневно писмо, в което споменава и романа „Майка“:

Колкото и голямо да е „служебното“ значение на книгата, аз не мога да я отнеса към художествените произведения. [...] ето защо не можах да прочета докрай Вашия роман „Майка“. [...] на мен и сега тя не ми харесва: това не е художествено произведение (цит. по Павлов 1973: 100, 101).

Както промишленият викториански роман и най-ранните произведения на френския реализъм, така и производственият роман се заема с производството на нова генерация читатели. Какво още обаче се произвежда чрез соцреалистическия производствен роман, ни казва пряко едно от най-представителните издания на късния социализъм, озаглавено „Духовное производство. Социально-философский аспект проблемы духовной деятельности“ (1981). В него са разгледани основните принципи и механизми на „производство на обществено съзнание“. Социалните функции на духовното производство са определени като: „производство на идеи, производство на самия субект на духовната деятелност, производство на технология за материално

производство, производство на социална технология, трансляция на знания и културни ценности“ (Производство 1981: 350).

Остава още един въпрос, който не убягва на нито един от съвременните изследователи на литературата за работническата класа. При цялата си плодовитост, урожайност, практичност и ефективност производственият дискурс, произвеждащ толкова много неща, не експлицира механизми, чрез които могат да бъдат разрешени реални конфликти.

Проектът за създаване на единно тотално пространство на естетическия опит (пространство на съвпадение на изкуството и живота), който е започнат от руския авангард, а после кулминира в сталинския соцреализъм, успява най-вече в следното: „Колосално свръхпроизводство на предмети на изкуството, които нямат никаква пазарна ценност. Изкуството действително успява да съвпадне с живота, превръщайки се в потенциално безкрайно серийно производство, пораждащо също така безкрайна художествена и пазарна девалвация на всяко отделно произведение на изкуството, а в крайна сметка – и на цялата маса от творби“ (Гройс 1998).

ЛИТЕРАТУРА

- Бранев 2007:** Бранев, В. *Следеният човек*. София: Фама, 2007.
- Бронте 1985:** Бронте, Шарлот. Шърли. София: Народна култура. 1985. [Online]: <<https://chitanka.info/text/15829#textstart>>, посетено на 2 май 2012.
- Бурдийо 2004:** Бурдийо, П. *Правилата на изкуството. Генезис и структура на литературното поле*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2004.
- Гастев 1966:** Гастев, А. К. *Как надо работать: Практическое введение в науку организации труда*. Москва: Экономика, 1966 (Преиздадени статии от началото на 20-те години).
- Геновска 1950:** Геновска, В. *Светлини*. София: Профиздат, 1950.
- Гошкин 1951:** Димитров-Гошкин, Г. Ускорен социалистически възход. // *Литературен фронт*, № 18 от 4 ян. 1951, с. 2.
- Гройс 1998:** Гройс, Б. Борьба против музея или демонстрация искусства в тоталитарном пространстве. // *Арт-Азбука*. Под ред. М. Фрая. <<http://azbuka.gif.ru/critics/grois-borba-s-muzeyami>> (30.04.2012).
- Добренко 1992:** Добренко, Е. Ампиризм во время чумы, или Лавка вневременности (метафизические предпосылки соцреализма). // *Общественные науки и современность*, № 1, 1992, 161 – 172.

- Жизнена правда 1952:** Повече жизнена правда в изобразяването на миньорите в нашата литература. // *Литературен фронт*, № 47 от 30 ноем. 1952, с. 2.
- Молхов 1951:** Молхов, Я. Силата на съветската литература. // *Литературен фронт*, № 57 от 4 окт. 1951, с. 2.
- Павленко 1948:** Павленко, П. Вдохновляющая сила. // *Литературная газета*, 3 ноември, 1948, с. 3.
- Павлов 1973:** Павлов, Л. *Октомври и българо-съветските литературни връзки през тридесетте години*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1973.
- Производство 1981:** *Духовное производство. Социально-философский аспект проблемы духовной деятельности*. Москва: Наука, 1981.
- Третьяков 1929:** Третьяков, С. М. Биография вещи. // *Литература факта*: Первый сборник материалов работников ЛЕФа. Под ред. Н. Ф. Чужака. [репринт издания 1929 г.]. Москва: Захаров, 2000, с. 68 – 72. Също: Театральная библиотека Сергеева. [Online]: <<http://teatrlib.ru/Library/Lef/fact/>>, посетено на 23 май 2012.
- Фадеев 1948:** Фадеев, А. А. Показать человека в его труде. // *Литературная газета*, 15 декември 1948, с. 3.
- Фуко 1998:** Фуко, М. *Надзор и наказание. Раждането на затвора*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1998.
- Чужак 1923:** Чужак, Н. Ф. Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня). // ЛЕФ, 1923, № 1, 12 – 39. [Online]: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/jour.html>, посетено на 1 май 2012.
- Шагинян 1970:** Шагинян, М. *Хидроцентрала*. София: Профиздат, 1970.

***ЧУЖДОЕЗИКОВО
ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ***



SOME AMERICAN INFLUENCES IN 19th- AND 20th-CENTURY BULGARIAN LITERATURE

Roberto Adinolfi
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

In this paper I will talk about the reception of America and American literature in Bulgaria from the 19th century through till the mid 20th century. My paper does not aim at providing an exhaustive analysis of the subject; I will rather explore the way some American works were received, adapted and in some cases significantly altered by Bulgarian translators. The image of America in Bulgarian works will also be a focus.

Key words: America, American literature, Bulgarian literature, Bulgarian schoolbooks, translations, remakes

In this paper I will focus on some American influences in Bulgarian literature. The works I will focus on were written from the 19th to the first half of the 20th century. They include: Bulgarian translations of American works; works influenced by American literature; works that talk about America. The reason I have chosen to focus on such different periods is that in both epochs remakes of American works, which in my opinion are significant and worth to be mentioned, can be found. I do not aim at providing an exhaustive analysis. First of all, I will limit myself to the reception of North American literature and culture in Bulgarian; I do not aim at exploring either the relationships between Bulgaria and South American literatures¹ or the image of America in the works by contemporary writers.

The first translations of American literature date back to the Bulgarian National Revival (Vazrazhdane); as is well-known, translated literature played an essential role at that time. Most translations of

¹ Two conferences were held at the Bulgarian Academy of Sciences in 2012 and in 2014 respectively; attention was paid to the Bulgarian cultural relationships with both Northern and Southern America. See the websites <http://kulturni-novini.info/news.php?page=news_show&nid=15934&sid=5> (last visited on 15.01.2016) and <<http://ilit.bas.bg/bg/events/828-amerikanski-literaturni-otrazheniya.html>> (last visited on 15.01.2016).

American books are about religious themes and didactic topics such as grammar, geography, natural science (Stoyanov 1957, 428 – 430; Filipov 2004: 22 – 25; Raichevsky 2003: 45 – 49). Some of the most translated authors include: the methodist missionary Albert Long (1832 – 1901)²; Charles Morse, who was the author of a grammar of the Bulgarian language. Narrative works are less common³; they include: *Uncle Tom's Cabin* by Harriet Beecher Stowe, translated from English by Dimitar Mutev and published as an appendix to the journal “Balgarski knizhici” in 1858 (another translation of the same book, which is today lost, was made by T. Shishkov in 1873: Raichevsky 2003: 44; Grinberg 2001: 33); the short story by James Fenimore Cooper's *Forest man*, translated by Y. Gruev and published in “Balgarski knizhici” in January and February 1859 (Raichevsky 2003: 44); *Poor Richard's Almanack* by Benjamin Franklin. In the period between the last decade of the 19th century and the first decade of the 20th century authors such as Mark Twain, Henry Longfellow, Edgar Poe, Thomas Mayne Reid were translated for the first time (Filipov 1981: 185 – 186). It is not possible to dwell upon all these translated texts; therefore I will limit myself by only focusing on some of the most translated texts such as *Poor Richard's Almanack* by Franklin⁴; as is well-known, Franklin's original work is an Almanac for the years from 1732 to 1758. Only a part of the almanac is translated into Bulgarian, i.e. *The Way to Wealth* (1758). In this section an old man, called Father Abraham, talks to “a great number of people” who “were collected at an auction of merchants' goods”. He advises them not to squander their money, “as Poor Richard says”: Richard Saunders is a pseudonym for Franklin himself.

The first Bulgarian translation was made from French by Gavril Krastevich; it was published in 1837. As Krastevich states in the prologue,

² Stoyanov stated that protestant missionaries spread culture and progress in Bulgaria, although they did not achieve significant success from a merely religious point of view. The first Bulgarians who moved to America came from the Protestant milieu; the participation of Bulgaria in the World's Columbian Exposition (1893), described by Aleko Konstantinov in his book *To Chicago & Back* was organized by Valko Shopov, whose father was a Protestant (Stoyanov 1964: 63 – 64, 65).

³ Even the only book by Edgar Allan Poe mentioned by Stoyanov is about magnetism.

⁴ *Poor Richard's Almanack* was not the only work by Franklin translated into Bulgarian. A Bulgarian translation of “The Whistle”, a parable written in the form of letter to Madame Brillon, was included in a book by D. T. Dushanov from 1869 (Aretov 1990: 81); another translation of the same work appeared in the magazine *Chitalishte* in 1871. Besides, a fragment of a work by Franklin was published by T. Shishkov in 1860, under the title *Nravstveniy kodeks Franklina* (Aretov 1990: 79; Filipov 2004: 18 – 19).

this edition was financed by Rayno Popovich. The text by Krastevich is quite close to Franklin's original; no remarkable alterations are found in it (Aretov 1983: 157).

Translations of the same segment were made by other Bulgarian authors; as is very common during the Vazrazhdane, they are not made from the original but from other translations. All translators except Krastevich add some information about Franklin.

The second oldest translation was made from German by Nikola Parvanov; it was published in 1868 in the newspaper *Makedonia*, No. 21 – 22. Parvanov's version is less accurate; it lacks the incipit and other parts. Richard is mentioned just once.

An anonymous translation of *The Way to Wealth* was made in 1869. According to Stoyanov, the translator may be Petko Slaveykov (Stoyanov 1957: 329). No mention is found in the text about the language it was translated from; it is believed that the prototype is the Greek version *O trópos tou ploutisai tou Veniamín Fragklínou*, published in Trieste in 1831 (Aleksieva 1987: 207). The names of the characters are changed; Father Abraham is called “Дядо Иван”, Richard is called “Богдан” („Θεόδωρος” in the Greek text). Instead of Richard/Bogdan, one of the proverbs mentions the Bulgarian legendary character Hitar Petar⁵ (cf. Aretov 1983: 159).

This translation was published in 1869 in the newspaper *Makedonia* No. 28 – 29, under the title *Sposob za obogatyavane*; in the same year it was published separately, under the title *Siromah Bogdan, ili sposob za obogatyavane*. It is a concise version, with several omissions; however, *Siromah Bogdan* contains an interpolation entitled *Saveti kam mlad targovets*.

Other anonymous translations and remakes were published in 1871 and 1872. The former was published in the magazine *Letostruy*. This version lacks the frame; only the proverbs are narrated. The text begins with a very concise biographical note on Franklin.

The version from 1872 was printed in the magazine *Chitalishte*. The translator was probably Lazar Yovchev, who was at that time the editor-in-chief of the magazine (Aretov 1983: 160). In his biographical note on Franklin, the author states: “Мисля, че то е превождено на българский но ний не сме го виждали на языка си”. However, according to Aretov it cannot be true (Aretov 1983: 160).

During the 19th century attention was paid in Bulgaria to the biographies of outstanding people from America, such as Benjamin

⁵ I will quote the passage: “от хубаво са осиромашава а от ефтино са задлъжнява Хитър Петър”.

Franklin, George Washington and Abraham Lincoln, as well as notable people from other North American territories, such as the Haitian revolutionary Toussaint L'Ouverture (Kostadinova 2001: 15 – 17, Raichevsky 2003: 50 – 72). A biography of Franklin was published in the issues 7 – 13 of the newspaper *Nezavisimost* between December 1, 1873 and January 12, 1874; in the latter year S. S. Bobchev translated in Bulgarian the *Life of Franklin* by the French author M. Mignet. Another essay about Franklin appeared in the newspaper *Zornitsa*, No. 36, September 3, 1876. A biographical essay on Washington's life and works was published in the issues 1 – 6 of *Nezavisimost*, from October 20 to November 24, 1873; it is not signed, but according to Raichevsky it may have been written by Hristo Botev (Raichevsky 2003: 50). An essay on Lincoln appeared in the issues 9 and 10 of the newspaper *Svoboda* (February 27 – March 6, 1871); Lyuben Karavelov wrote about Toussaint L'Ouverture in the issues 48, 49, 50, 51 of *Nezavisimost*, from August 18 to September 8, 1873.

Apart from focusing on literary works, I would like to mention the descriptions of America in some Bulgarian schoolbooks from the same period. Several books were published at that time; the topics they deal with include: history, geography, natural science. These books are mainly translated from Greek⁶, and later from Russian (Russian sources are in turn translations from German and other languages). Attention is paid to exotic lands such as Australia, Polynesia, the Malay Archipelago and the Americas; local people, flora and fauna are described.

The Bulgarian translation of the *Weltgeschichte* by August Ludwig von Schlözer was made from Russian by Atanas Cholakov in 1851. Some of the anecdotes found in it which concern America sound weird; for instance, the reason of the German presence in Pennsylvania is as follows: Germans

⁶ It is worth mentioning some faunistic descriptions found in Greek sources such as the *Encyclopedia* by Dimitrios Darvaris (1829); animals from the New World are focused on, including the opossum, which is described in its anatomical details such as the pouch (Darvaris 1829: 69 – 70). On the other hand, the same sources provide rather inaccurate descriptions of other animals, based on popular beliefs dating back to ancient and medieval bestiaries (see for instance the description of the salamander in Darvaris 1829: 94). As is well known, another work by Darvaris (*Eklogarion graikikon*) served as a model for Petar Beron's Fish Primer (*Riben bukvar*). However, Beron does not seem to pay much attention to the Americas, simply mentioning them as one of the territories where some plants and animals such as sugarcane, tobacco, crocodiles, monkeys, beavers are found. Other authors such as Bozveli and Bogoev mention animals such as hummingbirds, crocodiles, snakes.

moved to Pennsylvania to escape the wolves and wild boars, found in their country due to the landlords' passion for hunting (Cholakov 1851: 36)!

Another book worth mentioning is *Kratkoe politicheskoe zemleopisanie* by Neofit Bozveli (1835). The provided information is sometimes inaccurate; for instance, the Spitsbergen is included among North American territories (despite the fact that it is actually part of North-Eastern Europe). The author gives information about United States cities such as New York, Baltimore, Providence, with regard to their population and some of their characteristics (industrial production, culture, universities, book markets). Some inaccuracies can be found: for instance, Wilmington is regarded as the capital of Delaware (Bozveli 1835: 85); since 1777 the capital is actually Dover.

I will also mention *Vseobshta geografija za detsata* by Ivan Bogoev [Bogorov] (1843), translated from a Russian source; part of it deals with geography, history, ethnic divisions in the New World. As for North America and the United States, cities such as Boston, New York, Philadelphia, Baltimore, Washington, New Orleans are focused on (Bogoev 1843: 298 – 299); information is given about their economy, culture, schools and universities. It is interesting to note that both in this book and in Bozveli's work, Philadelphia is regarded as the best city in the United States.

Interesting remakes of American books were made at times. This is the case of the Bulgarian version of the utopian romance *Looking Backward* by Edward Bellamy (1888); I would like to focus briefly on the significant differences between the Bulgarian version and its prototype.

The main character of Bellamy's work is the young Julian West. He suffers from insomnia, therefore he consults a hypnotist; he falls asleep in the evening of May 30, 1887 and wakes up 113 years later, in September 2000! He wakes up in the house of Doctor Leete, built over the ruins of his burned house. Doctor Leete explains to Julian the impressive social and technological achievements that occurred during his sleep. Later Julian gets engaged to the doctor's daughter Edith, who reveals to be the great-granddaughter of his former fiancée, whose name was also Edith. The Bulgarian version, *Nastoyashteto, razgledano ot potomstvoto ni*, was made by Iliya Yovchev; it was published in 1900. The setting and the names of the protagonists are wholly changed. While the book by Bellamy is set in Boston, the characters of this book are Bulgarian and the story takes place in Sofia. The name of Julian West's counterpart is Hadzhi Zlatko Hadzhi Srebrov Boyarov, born in the city of Bolhrad, in Bessarabia; his fiancée is called Lyuba Mirska. The doctor who practises hypnosis is renamed

Vazhenov, and the doctor in whose house Zlatko wakes up is called Svetlozar. While Julian falls asleep in the evening of Decoration Day (May 30, 1887) “about ten o’clock”, Zlatko does so on November 15, 1900. Both wake up in September. Therefore Zlatko sleeps one hundred years minus thirty-five days, unlike Julian, who sleeps “exactly one hundred and thirteen years, three months, and eleven days”. Some passages of Yovchev’s book are very close to Bellamy’s work; other passages contain details and episodes that are not found in *Looking Backward*. References to Bulgaria and Bulgarian history are often found; some of these interpolation are quite long. There are also some references to religion which are not present in Bellamy’s book.

Apart from translations and remakes of American literary works, we can also find mentions of American literature in the works by Bulgarian authors. I will refer to just one case: the mention of Longfellow’s poem *The Song of Hiawatha*⁷ by Henry Wadsworth Longfellow in the autobiographical novel *Gradat na nasheto stradanie* by Kamen Kalchev (1980). In this passage we can find some interpretations that are in fact fully foreign to Longfellow’s work and, in my opinion, make it interesting and noteworthy. Before talking about it, I would like to say a few words about Longfellow’s book and its Bulgarian translations.

The Song of Hiawatha was published in 1855. Like the Finnish saga *Kalevala* (compiled by Elias Lönnrot and published in 1835), it is written in trochaic tetrameter; the *Kalevala* was an inspiration to Longfellow as concerns the measure, “and may well have reminded him also of the Indian legends, which have that likeness to the Finnish” (Longfellow 1901: 5). The similarities between the two poems even led Thomas Conrad Porter⁸

⁷ The poem's character is unrelated to the historical personage Hiawatha, the co-founder of the League of the Iroquois; Longfellow's Hiawatha is modeled after Manabozho, a legendary figure found in the Ojibwa mythology. Longfellow originally meant to call his hero Manabozho, but he was misled by Schoolcraft who “had asserted that Manabozho, the demigod of the Ojibwa and their Algonquian kinsmen, is identical with the Iroquois Hiawatha, although in fact, as Mr. Hewitt points out in his study of the Iroquois Hiawatha, there is not a point of resemblance between them” (Thompson 1922: 129; see also Hamilton 1903: 232 – 233). In his journal for June 28, 1854, Longfellow wrote “Work at 'Manabozho;' or, as I think I shall call it, 'Hiawatha' – that being another name for the same personage” (Longfellow 1886: 248). According to the testimony of his daughter Alice Mary, “feeling the need of some expression of the finer and nobler side of the Indian nature, he blended the supernatural deeds of the crafty sprite with wise, noble spirit of the Iroquois national hero, and formed the character of Hiawatha” (Longfellow 1901: V).

⁸ Porter was professor of botany, geology, and zoology at Lafayette College

to accuse Longfellow “of having plagiarized the *Kalevala* for *Hiawatha*” (Schoolfield 1989: 29; cf. Moynes 1963). Other sources of the poem include: *Algic Researches* (1839) and other works by Henry Rowe Schoolcraft; *Narratives* by John Heckewelder (1820); and oral accounts by native American chiefs and leaders (Longfellow 1901: 11 – 12; Longfellow 2000: 831). Many remakes and parodies⁹ of Longfellow’s poem were made; it became an inspiration for music and, later, cinema¹⁰.

The first Bulgarian translation of the poem was made by Panayot K. Chinkov (Filipov 1981: 226; Katsarska 2014: 39). Chinkov was the first commentator of *Radio Sofia*; he was also the editor of the weekly publication *Literaturen Chas*, printed from 1935 to 1940. Besides, he was a prolific translator; he translated over sixty books from four languages. His memoirs were published posthumously in 2001. His translation of *Hiawatha* was published in 1920. In the introduction, the translator states:

В това старо предание аз съм вплел други куриозни индиански легенди, извлечени главно из разните ценни съчинения на г-н Schoolcraft (sic!) (един от източниците на Лонгфеллоу).

It is quite curious to note that his quotes in English are in fact full of mistakes.

Another translation of the same book was made by the outstanding translation theorist Sider Florin¹¹, who is also the translator of other authors such as Henry Longfellow, Jack London, Benjamin Franklin.

One of the poem’s characters, the rabbit Wabasso, is mentioned in the novel by Kalchev. The novel takes place during the Second World War. Petar, the protagonist, is arrested; during his detention, his girlfriend sends him letters in which she calls him “Wabasso”, to his cellmate’s astonishment. Petar regards the rabbit as a metaphor for defenseless people:

(Pennsylvania) from 1866–1896. Further information is available on the site <<http://socialarchive.iath.virginia.edu/ark:/99166/w6g16b9z>> (last visited on 15.01.2016).

⁹ On February 18, 1977 Longfellow wrote in his journal: “Hiawatha parodies come in from all quarters, even from California” (Longfellow 1886: 274).

¹⁰ In this regard, I will mention Walt Disney’s 1937 animated cartoon “Little Hiawatha”, belonging to the series *Silly Symphony*; it is a parody of the hero’s childhood.

¹¹ Florin is the author, together with Sergey Vlahov, of the book *Neperevedimoe v perevode* (published in Russian for the first time in 1980 and translated in Bulgarian 10 years later), which is famous for its classification of Realia.

Допадна му и алегорията с ловците. В нея той [the cellmate] нагледно виждаше, че става дума за стражари и агенти, които преследват революционерите. Само едно не можеше да възприеме: защо все пак революционерът е оприличен на заек. Не е ли това обидно и неправдоподобно? Защо да не бъде например вълк или мечка... или елен, в края на крайщата. Но заек? Нима ние всички сме зайци? – Да, разбира се – отговорих аз, – може да се прибегне и до някое друго животно, макар че вълкът и мечката да са доста компрометирани от многобройните басни. В случая заекът символизира народът [...] който е беззащитен. Бай Стоян остана недоволен от обяснението ми. Вабасо не му допаднаше. Искаше да бъде сменено името му. Обидно е и за народа, и за революцията. Тя се прави не от зайци.

Part of the production of some Bulgarian writers was devoted to the image of America; I will limit myself by mentioning two the most famous authors: Aleko Konstantinov and Svetoslav Minkov. In his book *Do Chicago i nazad*, Aleko describes his journey to the United States, focuses on the technology and the impressive, huge buildings of American cities. Attention is also paid to natural beauty (for instance, Niagara Falls). On the other hand, people are described as selfish and unsocial.

America is also mentioned in several stories by Svetoslav Minkov. I will mention *Kolet ot Amerika*, in which the scientific achievements of the New World are parodied in a grotesque and macabre way; in this case, America is not a synonym for the United States but for Canada.

I would like to conclude talking about a far less famous Bulgarian author, Yordan Slivopolski, a close friend of the writer Elin Pelin, whose pen name was Pilgrim. He is the author of several stories about the two comic characters *Krachun i Malcho*, who closely resemble the Danish comic duo *Pat & Patachon* (the actors Carl Schenstrøm and Harald Madsen); the two characters appear also in works by other Bulgarian writers, such as Dimitar Podvarzachov, who was a close friend of Pilgrim and worked together with him in the magazine *Pateka* (Konstantinova 1982: 96–99). In the story *Krachun i Malcho pri negrite* by Pilgrim (1943), the duo visits the American post in Liberia. The description of the Americans is stereotyped: they play baseball, chasing the ball “like dogs”; they are always “greedy for shows”. However, the most interesting thing is the speech of the American sergeant, who gives a rather racist interpretation of the origin of Liberia. I quote:

Господа, сега когато сме само бели, можем да си кажем истината. Ние сме в една наша стара колония. За да се отървем от робите негри, който купувахме някога и доста се почернихме, нашата страна реши да образува тука една негърска република. Само чрез нея можехме да се очистим, като изпращаме нашите негри в нея. И ето, че тази република ни потрѣбва.

Дойдохме да я разширим и приберем в нея всички американски негри, чрез които да завоюваме целия черен материк. Дали ще успеем, това знаят нашите велики дипломати и пълководци.

The subject is far from being exhausted; it remains open for further investigation. However, from the examples given above we can see that the reception of American culture and literature in Bulgaria from the 19th and first half of the 20th century leads to interesting results. The descriptions of America in the schoolbooks from the 19th century witness the growing interest towards disciplines such as geography, economy, history during the Vazrazhdane; on the other hand, the translations, remakes and interpretations of American sources in Bulgarian literature are sometimes quite peculiar.

REFERENCE

- Aleksieva 1987:** Алексиева, А. *Преводната проза от Гръцки през Възраждането*. София: Изд. на БАН, 1987.
- AretoV 1990:** Аретов, Н. *Преводната белетристика от първата половина на XIX в. Развитие, връзки с оригиналната книжнина, проблеми на рецепцията*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1990.
- AretoV 1983:** Аретов, Н. *Рецепцията на Бенджамин Франклин в България през Възраждането*. // *Литературна мисъл*, 1983, Vol. 27, No. 4, 155 – 163.
- Bellamy c1893:** Bellamy, E. *Looking backward: 2000–1887*. London: Reeves, c1893.
- Bogoev [Bogorov] 1843:** Богоев, И. *Всеобща география, за децата*. Преведе от руският език Иван А. Богоев. Белград: В Княжеско-Сербската типография, 1843.
- Burlikova 2010:** Бурилкова, И. Т. *Панайот К. Чинков – първият политически коментатор на Радио „София“*. <http://www.sitebulgarizaedno.com/index.php?option=com_content&view=article&id=473:2012-10-19-11-53-35&catid=29:2010-04-24-09-14-13&Itemid=61>.
- Chinkov 2001:** Чинков, П. К. *Сега ще чуете нашия коментатор*. Записки. София: Синева, 2001.
- Cholakov 1851:** *Введение в всеобща история*. Превел от руски Атанасий Чолаков Хиляндарец. Цариград: типографията на Ц. вестник, 1851.
- Darvaris 1829:** Δάρβαρις, Δ. *Εγκυκλοπαιδεία ἀπλοελληνική. Πόνημα ὀψίγονον τοῦ σοφολογιωτάτου μακαρίτου Κυρίου Δημητρίου Νικολάου*

τοῦ Δαρβάρεως ἐκδοθὲν εἰς χρῆσιν τῶν σπουδαζόντων Νέων τοῦ Γένους φιλοπόνῳ ἐπιστάσιᾳ τοῦ ἐλλογίμου αὐτοῦ ἀδελφοῦ Πέτρου Νικολάου τοῦ Δαρβάρεως τοῦ καὶ Πεντάδου. Ἐν Βιέννῃ τῆς Αὐστρίας. Ἐν τῷ Τυπογραφείῳ τοῦ Ἰ. Β. Σβηκίου, 1829.

Filipov 1981: Филипов, В. Английската и американската литература на български. // *Преводът и българската култура. Към историята на превода в България*. Ред. Л. Милева и др. София: Народна култура, 1981, 183 – 242.

Filipov 2004: Филипов, В. *Проникване на английската и американската книжнина в България през Възраждането*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2004.

Grinberg 2001: Grinberg, B. Bulgarski knizhitsi and the First Translation of Uncle Tom's Cabin. // *Essays in American Studies: Cross-cultural Perspectives*. Ed. Madeleine Danova Sofia: Polis, 2001, 33 – 56.

Hamilton 1903: Hamilton, J. C. The Algonquin Manabozho and Hiawatha. // *The Journal of American Folklore*, Oct. – Dec. 1903, No. 16, 229 – 233.

Kalchev 1980: Калчев, К. *Градът на нашето страдание*. София: Български писател, 1980.

Katsarska 2014: Кацарска, М. *От Азимов до Ърдрич // От Абаджиева до Юруков. Възходяща хронологична библиография на предговори/послеслови към американска литература в превод на български език 1858 – 2010*. Пловдив: Script, 2014.

Kostadinova 2001: Kostadinova, V. Images of America, or the American Presence in the Bulgarian Revival Period. // *Essays in American Studies: Cross-cultural Perspectives, op. cit.*, 13 – 31.

Konstantinov 2004: Константинов, А. *До Чикаго и назад*. София: Дамян Яков, 2004.

Konstantinova 1982: Константинова, Е. Димитър Подвързачов. // *Речник на българската литература. В три тома*. София: Изд. на БАН, 1982, Т. III, 96 – 99.

Krastevich 1837: Крестович, Г. *Мудрост доброга Рихарда. От французият на славеноболгарският наш език преведена от Гаврила Крестовича, котлянца; настоянием же и иждивением Райна Поповича Ж. На свят издано*. В Будиме граде: Писмени Крал. всеучилица венгерск, 1837.

Longfellow c1901: Longfellow, H. W. *The song of Hiawatha. By Henry Wadsworth Longfellow; with illustrations, notes, and a vocabulary; and an account of a visit to Hiawatha's people by Alice M. Longfellow*. Boston: Houghton Mifflin company; Cambridge: The Riverside Press, c1901.

- Longfellow 2000:** Longfellow, H. W. *Henry Wadsworth Longfellow / Poems and other writings*. New York: Library of America, 2000.
- Longfellow 1979:** *Песен за Хайауата*. Превод на Сидер Флорин. София: Народна култура, 1979.
- Longfellow 1920:** Лонгфелоу, Х. *Песен на Хиавата*. От английски превел в стихове П. К. Чинков. София: Знание, 1920.
- Longfellow 1886:** Longfellow, S. *Life of Henry Wadsworth Longfellow: with extracts from his journals and correspondence*, vol. 2. Boston: Ticknor and Company, 1886.
- Minkov 1982:** Минков, С. *Съчинения в два тома*. Том I. София: Български писател, 1982.
- Moynе 1963:** Moynе, E. J. *Hiawatha and Kalevala; A study of the relationship between Longfellow's "Indian Edda" and the Finnish epic. Folklore Fellows Communication, no. 192*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1963.
- Neofit Bozveli 1835:** *Краткое политическое землеописание за обучение на българското младенчество. Напечатано с одобрением и иждивением Его Светлости Князя Сербского Милоша Теодоровича Обреновича, на дар учащия българской юности. Благословением же просвященнейшаго Сербии Митрополита Господина ПЕТРА. И изданно от Неофита архимандрита Хилендарца, родомже Котлянца. Часть Пятая*. В Крагуевце: у Княжеско-Сербской типографии, 1835.
- Nikolov 2010:** Николов, Г. Н. Мислителят Илия Йовчев и 2000-та чудесна година. // *Палитра*, 2010 (41), No. 4. <<http://www.palitrabg.net/41ii.htm>>
- Parvanov 1868:** Първанов, Н. Искуство да стане човек богат. // *Македония*, 1868, No. 21 – 22.
- Pilgrim 1943:** Пилигрим, *Крачун и Малчо при негрите*. София: Библиотека "Джудже", 1943.
- Raichevsky 2003:** Raichevsky, S. *America and the Bulgarians (till the Constituent Assembly of 1879)*. Sofia: Bulgarian Bestseller, National Museum of Bulgarian Books and Polygraphy, 2003.
- Schoolfield 1989:** *The Kalevala: Epic of the Finnish People, translated by Eino Friberg, edited by George C. Schoolfield, illustrated by Björn Landström*. Helsinki: Otava Publishing Company, 1989.
- Slaveykov 1869:** Славейков, П. Способ за обогатяване. // *Македония*, 1869 (III), No. 28 – 29.
- Slaveykov 1869:** Славейков, П. Сиромаш Богдан или Способ за обогатяване. Цариград: Печатница на Македония, 1869.

- Stoyanov 1957:** Стоянов, М. *Българска възрожденска книжнина: аналитичен репертоар на българските книги и периодични издания (1806–1878)*. Том 1. София: Наука и изкуство, 1957.
- Stoyanov 1964:** Стоянов, М. Начало на протестантската пропаганда в България. // *Известия на Института за история*, 1964, Том 14–15, 45–67.
- Thompson 1922:** Thompson, S. The Indian Legend of Hiawatha. // *PMLA*, Mar. 1922, Vol. 37, No. 1, 128 – 140.
- Vlahov, Florin 1980:** Влахов С., Флорин С. *Непереводимое в переводе*. Москва: Международные отношения, 1980.
- Yovchev 1900:** Йовчев, И. *Настоящето, разгледано от потомството ни и надничане в напредъка на бъдъщето*. София: Печатница Костадин Г. Чинков, 1900.
- Yovchev 1872:** Йовчев, Л. Пътят към обогатяването или науката на добрий Рихарда. // *Читалище*, 1872 (III), кн. 13, 586–595.

JOHN MILTON: COSMOGONÍA DEL ORIGEN DEL UNIVERSO

Pilar Garcés García
Universidad de Valladolid

JOHN MILTON AND HIS COSMOGONY ON THE ORIGIN OF THE UNIVERSE

Pilar Garcés García
University of Valladolid

Heir to the poetic age, John Milton introduces us in *Paradise Lost* to the symbolic dichotomy between Light and Darkness. This same cosmogonic configuration is manifested as a metaphoric epiphany in the poetry of Charles Baudelaire and Achille Chavée. Enlightened by Milton's *Paradise Lost*, as will be demonstrated in the present article, both present the myths of the origin of the world related to creation and chaos from the poetic opposition of Light and an Absence of Light.

Key words: Poetry, mythology, religion, cosmology, symbol

0. Introducción: anécdotas unidas a la composición

No se sabe gran cosa sobre la fecha de creación del *Paraíso perdido*. Parece que John Milton compuso algunos fragmentos bastante pronto, al mismo tiempo que *Himno al sol*. Se cuenta, las leyendas nacen así, que Milton confió el manuscrito del poema al joven Thomas Ellwood, probablemente durante el verano de 1665 y le pidió que lo leyera y le contara sus impresiones. Poco después de redactar *El Paraíso perdido*, emprendió la redacción del *Paraíso encontrado*. Esta obra, que pasa por ser una de las obras maestras de la literatura inglesa de la época puritana, fue escrita durante la restauración y está destinada a un público anarquista, antimonárquico y frívolo, razón por la que interesó de manera especial a Charles Baudelaire¹ y, posteriormente, a los poetas surrealistas, especialmente

¹ En lengua francesa, las obras más recientes que han tenido por objeto realizar un estudio de *Le Paradis perdu* son las siguientes: Jean-François Camé., *Les Structures fondamentales de l'univers imaginaire miltonien*, Lille, Presses de l'Université de Lille,

a Achille Chavée, sirviendo de fuente de inspiración de algunos de los poemas inscritos en *Cristal de vivre*. Las alusiones no pueden más que dejar desconcertado al lector, pues, toda la obra trata y da protagonismo a Satán, transportándonos a un complejo metafórico en el que los colores y relieves de la luz y del sol entran en confrontación, sin oposición, a los de las tinieblas, marcando un interesante retorno al origen primigenio de los tiempos, tiñendo toda esta genealogía de un cromatismo original y novedoso.

Aun tratándose de Satán, algunos detalles parecen referirse a situaciones diferentes:

A toi ma nouvelle visite, l'aile plus hardie,
échappée aux flots du Styx, quoique longtemps retenue
dans cet obscur séjour, tandis que dans mon vol
à travers les ténèbres extrêmes et moyennes,
avec des notes autres que celles de la lyre d'Orphée,
j'ai chanté le chaos et la nuit éternelle
instruit par la muse céleste à me risquer
dans la descente obscure et à la remonter,
rare et rude épreuve; indemne, à toi ma visite encore,
où je sens ta clarté souveraine et vitale; mais toi
tu ne reviens point visiter ces yeux qui roulent en vain
pour capter ton rayon si vif sans retrouver l'aube².
(2001, Libro III: 13–24).

1974, 2 vol; Armand Himy., *John Milton: pensée, mythe et structure dans Le Paradis perdu*, Lille; Publications de l'Université de Lille III, 1977; Roger Lejosne., *La raison dans l'oeuvre de John Milton*, Paris, Gallimard, 1981; Gilles Mathis., *Analyse stylistique du Paradis perdu de John Milton: l'univers poétique, échos et correspondances*, Marseille, Université de Provence, 1989. El texto francés del *Paradis perdu* está disponible en la traducción de Chateaubriand, edición de Robert Ellrodt, que contiene una interesante introducción y notas, en la colección "Poésie", Paris, Gallimard (nº290), 1995. También existe una edición bilingüe, con una nueva traducción de A. Himy, Imprimerie Nationale (Collection "La Salamandre"), 2001. Es de esta edición de la que reproducimos los fragmentos de poemas que hemos tomado para realizar este análisis: *John Milton et Le Paradis perdu*. Traduit et présenté par Chateaubriand. Édition bilingue anglais/français, Paris, Imprimerie Nationale, 2001. En inglés, R. Lejosne., "Milton, Satan, Salmasius and Abdiel" y A.Himy., "Paradise Lost as a Republican tractatus theologico-politicus", *Milton and Republicanism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

² Milton, John., *Le Paradis perdu*. Todas las citas proceden de la edición bilingüe de Armand Himy., *Le Paradis perdu (Paradise Lost)*, traducida con introducción y notas, Paris, Imprimerie Nationale, Collection "La Salamandre", 2001, Libro III, pp.13-14.

Cada una de las palabras se refieren, en nuestra opinión, a una situación o a un momento de la composición de la obra. La primera edición de la obra data de agosto de 1667 y se trata de un poema constituido por diez libros que aparece bajo el título: *Le Paradis perdu, poème en dix livres*. Vivo Milton, aún hubo una segunda edición de la obra en 1674 bajo el título *Paradis perdu, poème en douze livres*. Los doce libros resultan de una subdivisión de los libros VII y X de la primera edición que han constituido en la edición de 1674, respectivamente, los libros VII y VIII y los libros XI y XII. Parece que la obra se vendió bien y que el renombre de Milton como poeta llegó durante el periodo de la restauración.

1. Construcciones literarias de Satán

Pero conozcamos al protagonista que da al poema toda su rareza, su exotismo y su ritmo entrecortado. ¿Cómo está construido Satán?

Es una cuestión importante, pues, desempeña un papel clave tanto en esta obra como en la interpretación global de los escritos de Milton. Hay dos arquetipos de Satán presentes en *El paraíso perdido* y el éxito de su caracterización en la obra reside, en parte, en que, a pesar de los diversos materiales que ha utilizado el escritor, el personaje queda siempre bastante unificado. Existe un punto de partida evidente que lo relaciona con la teología. A él se le unen los elementos literarios tomados de la tradición y que nos informan sobre las intenciones literarias de John Milton.

Satán ocupa un lugar muy restringido en el *Antiguo Testamento*. Intentando evitar el dualismo, *la Biblia* y el *Antiguo Testamento* no sitúan frente a Dios a un personaje susceptible de oponerse a él como su igual y que encarna al mal. La etimología de la palabra hebrea de Satán es dudosa aunque su sentido es claro. El verbo significa “obstaculizar”, como el ángel que frena en el camino y desempeña el papel de acusador. En el *libro de Job*, Lucifer, el ángel de la luz, aparece representado como uno de los hijos de Dios, encargado de poner a prueba la piedad de Job. Aparece subordinado a Dios y se presenta ante él cuando recibe el encargo y ejecuta sus órdenes.

Aunque en su conjunto la figura de Satán prevalece un poco lejana y enigmática en el *Antiguo Testamento*, hay que guardarse de creer que Satán sea dibujado como un ángel rebelde o caído. Numerosos son los textos en los que aparecen espíritus maléficos y demonios; éstos jamás son asociados a Satán, presentado en la obra de Milton como un enviado de Dios y admitido a ocupar un lugar entre los ángeles fieles. Es en una evolución ulterior cuando se convertirá en el jefe de los ángeles caídos y en enemigo de Dios. La primera representación de Satán es, pues, la de un acusador, la

de un procurador, la de un calumniador, de ahí el término “*diabolos*”. A estas imágenes vendrá enseguida a unirse la imagen metafórica del seductor. Será a partir de los escritos apócrifos, la literatura apocalíptica y, sobre todo, el *nuevo testamento*, cuando Satán aparece como la encarnación del mal y enemigo de Dios. Acusador, seductor, se muestra como un destructor y, a continuación, como el ángel de la muerte, dotado de un poder limitado. Un pasaje del *Talmud* asocia a Satán al “Yetser Harah”, un impulso malo en el hombre pero una conclusión parece imponerse, será en el *Nuevo testamento* donde Satán cobra toda su significación.³ Llegamos así a una concepción casi monárquica del príncipe de las tinieblas donde Satán es presentado como príncipe de este mundo, príncipe del poder del aire, que reina sobre el imperio de la muerte en oposición a Cristo.

No obstante, aunque concebido como una especie de príncipe del mal, antitético al Príncipe del Bien, representado por Dios, no se podría calificar tal concepción de dualista o maniquea. Estos rasgos de Satán se encuentran así manifestados en diversos grados en las obras literarias en las que se dibuja al infierno y a su soberano. El Lucifer de Milton es un gigante cuyo carácter monstruoso es más de orden moral que físico, a diferencia de Dante. Es a través de diferentes metamorfosis como Satán llega a convertirse en un monstruo. Antes de que estas se produzcan, conservará cierta belleza trágica no desprovista de un halo de seducción. John Milton dibuja a una figura compleja que rechaza, a priori, describir como exclusivamente negativa. El monstruo de Dante no es humano mientras que el Satán de Milton es humano en muchos aspectos. De la misma manera que Cristo nos es presentado como el modelo que conviene imitar, Satán aparece como el modelo que no hay que imitar, un héroe byroniano, retomando las interpretaciones de T.S Eliot.

2. Elementos literarios y teogonías

¿Acaso se inspiró Milton de Hesiodo? Será una teoría posible que exponemos como novedad en esta comunicación. Las fuentes bíblicas de las que disponía John Milton no podían proveerle de un modelo concreto de batallas celestes, motivo por el cual los primeros comentaristas del escritor apuntan en esta dirección. Satán puede, así, ser presentado como un Titán que, incansablemente, se alimenta de la quimera de contrarestar al

³Ouvrage Collectif., *Satan, Études carmélitaines*, Paris, Desclée de Brouwer, 1948. (En ligne), [http:// livres-mystiques.com/partieTEXTES/Etudes_satan/Satan.html#haut_page](http://livres-mystiques.com/partieTEXTES/Etudes_satan/Satan.html#haut_page)

trono celeste. Representa “le ver qui ne meurt pas” (Libro VI:739), un monstruo, una fuerza que encarna el desorden, el desenfreno, la revolución contra todo orden y, en particular, contra el orden de Dios, un Léviathan que siempre conduce al caos y aparece unido a la creación, obra de belleza y bondad. John Milton restablece en su obra una teogonía en la que el tema central es la caída del hombre pero añade, como novedad, el tema de la caída de los ángeles, que *El libro del Génesis* no presenta. *La Biblia* elimina las teogonías, esta es una de sus características principales, establece un orden que se quiere eterno e inmutable, y no un orden de sucesión como el de Zeus sucediendo a su padre Cronos. Sin embargo, John Milton, a través de su obra, viene a expresar que no hay orden, sea eterno o inmutable, que no se encuentre amenazado en las diferentes fases de su instauración. Satán representa la metáfora de todas estas tentativas. Resucita la teogonía en el *Génesis* en la medida en que esta lucha no es sólo una lucha constante entre dioses rivales sino la oposición a lo inmutable, al devenir, al ser. En adelante, esta oposición al cambio y a lo inmutable se moverá en la base de toda la obra de Milton. La genealogía que nos presenta de Satán debe aparecer, pues, con su doble carácter: demonio y mitad dios, por un lado, jugando un papel central en una theomaquia. Pararse en este aspecto, sin embargo, nos llevaría a otorgarle un lugar más destacado, mientras que el tema central e inicial tiene por objeto el destino del hombre. Es aquí donde aparece sugerido el otro aspecto de Satán, llamado a simbolizar la eterna tentación de Prometeo. En términos modernos, tentación asociada a la rebelión contra Dios, a la negación de Dios y al ateísmo. De Hesiodo, Milton pasa a hacerse eco de una obra dramática, *Prometeo encadenado*. Es en esta obra de Esquilo en la que Prometeo se transforma en un héroe trágico y Zeus en un dios malvado. Esquilo otorga plena luz al personaje central, Prometeo, héroe único, sólo frente a Zeus, confrontado a una aventura única.

[...] N'est-ce pas
que le maître des dieux paraît montrer en tout
la même violence?
(1967: 218–220).

Zeus es un dios poseedor de un poder ilimitado, de una tiranía que denuncian no sólo el héroe sino también el coro y Okéanos. Por otro lado, el problema de la libertad aparece tratado en términos vecinos en los dos

escritores. La belleza del texto que se cita a continuación está inspirada en Esquilo⁴:

[...] J'ai cru d'abord que la liberté et le ciel
aux âmes célestes étaient analogues; mais à présent
Je vois que la plupart par paresse préfèrent servir...
(Libro VI, 2001: 166–168).

La teogonía no ha desaparecido, sin embargo. En el conflicto entre las viejas divinidades y las nuevas, la cuestión del poder, sea religioso o político, queda planteada, así como la del fundamento de la ley:

Ce sont de nouveaux timoniers
qui sont maîtres de l'Olympe
par des lois neuves
Zeus est maître à sa guise
(1967: 197–200).

Dirigiéndose a su compañero Belzébuth, Satán gritará:

[...] de nouvelles lois tu vois imposées;
nouvelles lois de qui règne idées neuves peuvent susciter
en nous qui servons, nouveaux conseils [...].
(Libro V, 2001: 679–681).

Dirigiéndose a Abdiel, fiel entre los fieles, Satán pronuncia algunos de los versos más significativos de su poema:

Qui donc en droit ou en raison peut assumer
des pouvoirs de monarque au-dessus de ceux qui par
droit
sont ses égaux, sinon en pouvoir et en splendeur,
ses égaux en liberté? Ou qui peut introduire
lois ou édits parmi nous, qui sans loi
n'errons point [...].
(Libro V, 2001: 794–799).

Mediante este retrato, Milton se inscribe en una vía que, por un lado, pertenece a la tradición y, por otro lado, sólo la ilustra imperfectamente. Satán intenta justificar su actitud y emprende una crítica, en ciertos aspectos sistemática, sobre la tiranía de Dios. Sin dudas, Satán es el padre

⁴ “Je ne changerai pas mon malheur, le sais-tu bien? Contre ta servitude”, (1967: 227).

de la mentira pero Milton considera, visiblemente, que merece la pena exponer sus tesis aunque sólo sea para refutarlas mejor, sin dejarse intimidar por los escrúpulos o las dudas que podría inspirar la tradición. El carácter constante de los personajes satánicos, ya se trate de Satán o de su predecesor, Comus, demuestra esta actitud de mezclar lo verdadero con lo falso en un todo indivisible y a menudo sofisticado:

Moi sous le Beau prétexte d'aimables attentions,
par des mots bien choisis faits pour encenser,
par l'appât de raisonnements vraisemblables
dans les coeurs ingénus je m'insinue
et dans mes pièges les enserre [...].
(1964: 160–164).

Así pues, la construcción del personaje de Satán no reposa únicamente en los elementos bíblicos, de carácter general y tradicional, ni en los elementos tomados de Hesiodo o de Esquilo, relativos a la guerra celeste, un componente propiamente miltoniano corona estas aportaciones y les confiere una originalidad indiscutible, la búsqueda de los límites. Es el método elegido el que ha levantado tempestades, al haber entrado en complicadas consideraciones teológicas oponiendo término a término, en una extraña simetría, Satán a Cristo. Esta oposición tiene como punto de partida las causas inmediatas de la revolución de Satán, las cuales son ya conocidas y explicadas en *la Biblia*. Milton insiste, sin embargo, en un elemento que se precisa en el libro V, la exaltación del Hijo del Padre:

Écoutez tous, vous anges, fils de la lumière
trônes, dominations, principautés, vertus, puissances,
écoutez mon décret, qui irrévocable demeurera.
Ce jour j'ai engendré celui que je déclare
mon Fils unique, et sur cette montagne sainte,
je l'ai oint, lui qu'à present vous voyez
à ma droite; à votre tête je le nomme
(Libro V, 2001: 600–606).

La reacción de Satán también queda reflejada:

Ainsi parla Dieu omnipotente, et de ses paroles
tous parurent très satisfaits, tous le parurent sans l'être
tous.
(Libro V, 2001: 616–617).

La franca hostilidad de Satán es descrita, como sigue, por Rafael a Adam:

Satan (ce nom est le mien maintenant, son premier nom
au ciel n'est plus prononcé); lui parmi les tous premiers,
sinon le premier archange, grand en puissance,
faveur, prééminence, mais rempli
d'envie contre le Fils de Dieu, ce jour-là
honoré par son Père, et proclamé
et oint Roi-Messie, ne put supporter
par orgueil ce spectacle, et se sentit blessé
(Libro V, 2001: 617–624).

Satán sólo retoma en parte los términos de Rafael:

[...] cet esprit fixe
et ce dédain altier, dus au sentiment du mérite
offensé, qui contre le Tout-Puissant m'a conduit
au combat [...].
(Libro I, 2001: 97–99).

La causa de la rebelión es explícita: está directamente unida a la decisión de Dios de proclamar a Cristo Rey y Mesías. Se ha especulado mucho sobre el sentido que había que concederle en el poema a esta decisión de Dios. La creación, la generación o la exaltación de Cristo suscitan una reacción por parte de Satán y constituyen el punto de partida de la revolución. El texto de Milton es también poco claro a este respecto y crea una ficción teológica⁵. Añadamos, además, que explotando el tema de la caída de los ángeles y consagrando a éste varios libros, John Milton concede a esta guerra celeste más protagonismo que a la de la propia caída del hombre, de ahí que esta motivación de Satán deba ser valorada sólo desde un punto de vista literario sirviendo para dramatizar la crisis que se instaura en el paraíso. El poeta se manifiesta, así, como un simple pagano gnóstico.

⁵ Consultar a este respecto: Calvin., *Commentaire sur la Genèse*, Genève, Labor et Fides, 1961, p.66.

También las siguientes obras: Allan H.Gilbert "The Theological Basis of Satan's Rebellion and the Function of Abdiel" in *Paradise Lost*, MP, 40, 1942, pp.19-42; Stella P. Revard., "Satan's Envy of the Kingship of the Son of God: A Reconsideration of *Paradise Lost*, Book V, and *Its Theological Background*", MP 70, 1973, pp.190-198; Stella P. Revard., "The War in Heaven: "Paradise Lost and the Tradition of Satan's Rebellion, Cornell University Press, 1980. Milton juega con esta tradición relativamente extendida a lo largo del siglo XVII.

3. El pincel de Charles Baudelaire y de Achille Chavée

La pintura de Satán en este poema no ha dejado de atraer y de dividir a los críticos, en parte, en base a la fascinación que este personaje ha ejercido, siempre, sobre los escritores románticos y surrealistas. Chateaubriand tradujo el poema y lo imitó en muchos aspectos. Charles Baudelaire ha escrito algunas páginas sobre el Satán de John Milton. Achille Chavée, atraído por la lectura de Chateaubriand, de Baudelaire y de Milton, le concede el mismo protagonismo en algunos de sus libros de poemas, especialmente en *Le Catalogue de Seul, De Vie et mort naturelles, L'Agenda d'émeraude, Avatars* o *Cristal de vivre* (Vol. 1, 2, 3 y 4: 1977, 1978, 1984, 1986).

Serán las posiciones de Charles Baudelaire y de Achille Chavée las que nos permitirán precisar la relación que John Milton tiene con el personaje al que ha dado vida.

En su obra *Fusées*, Baudelaire declara:

J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture.

Tras examinar la belleza en el rostro de una mujer, el poeta francés prosigue:

Une belle tête d'homme n'a pas besoin de comporter, [...] cette idée de volupté qui, dans un visage de femme est une provocation d'autant plus attirante que le visage est généralement plus mélancolique. Mais cette tête contiendra aussi quelque chose d'ardent et de triste,-des besoins spirituels, des ambitions ténébreusement refoulées,-l'idée d'une puissance grondante et sans emploi,-quelquefois l'idée d'une insensibilité vengereuse-quelquefois aussi, et c'est l'un des caractères de beauté les plus intéressants, -le mystère, et en fin (pour que j'aie le courage d'avouer jusqu'à quel point je me sens moderne en esthétique), le malheur. [...] Appuyé sur d'autres diraient: obsédé par ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est Satan-à la manière de Milton. (1975: 1219-1220)

En cuanto a Achille Chavée, en su protesta contestaria y provocadora, juego de surrealistas, el poeta acepta su maldición primitiva y se alía con los poderes de las tinieblas, con las fuerzas malditas, humanas y sobrehumanas, para ejecutar su revolución personal contra todo tipo de valores establecidos. Lucifer abandona su forma maléfica y repulsiva y encarna el romántico ideal de haber sido el ángel rebelde más bello y perfecto de la creación, el mismo que cuando nació rehusó ser un esclavo y se sublevó, arrastrando en la noche una lluvia de soles y estrellas atraídos por su gloria. Su inteligencia

proscrita, al igual que la del poeta surrealista, contará en esta lucha con tres armas: la poesía, la libertad y el amor. Tanto Baudelaire como Chavée son lectores postrománticos. Sus visiones de Satán están teñidas de colorido idealista. Lo importante es que poetas de tal calidad hayan leído la obra de Milton con este espíritu. El poema, en sus páginas más importantes, contenía toda su esencia y tenía el poder de trasladar a sus dos lectores más allá del texto donde *Le Beau*, según Charles Baudelaire, “un peu vague, laisse carrière à la conjecture” (1975: 1221).

¿Qué relación guarda John Milton con el personaje de Satán? El propio poeta ocupa un lugar importante en el poema. Los versos iniciales de los libros I, III, VII, y IX son una intrusión deliberada del autor en el decurso del relato y contribuyen a crear un mito personal. Tras separarse de todas las derivas de la figura del padre, investidas de autoridad – maestros, obispos, reyes, teólogos–, adopta, también, la postura del hijo, respetuoso y obediente a los ojos de su Padre, que está en los cielos, que al mismo tiempo debería ser purificado de esa carga de autoridad. De este modo, critica al padre pero no se separa de él, utilizando a Satán para introducir el tema de la libertad cristiana. Recorrido blasfemo para Achille Chavée e inacabado para Baudelaire. Yendo más lejos, el rechazo a la autoridad en sus encarnaciones sucesivas conlleva también una crítica a las instituciones, en tanto que terminan por amenazar los valores que están llamadas a defender. Se hace, por tanto, necesaria, una crítica y un estudio sobre el origen dudoso de estas instituciones, y un examen de sus enseñanzas, más que de los valores que contienen en sí mismas. Encontramos en ello una influencia de Nietzsche. Lo que nos hace dudar de John Milton y de su pintura de Satán es su modernidad. Achille Chavée, escribiendo sobre Baudelaire que escribe sobre Milton, señala que: “vaincu, déchu, coupable, [...] au ban de l’Univers, accablé par le souvenir de la faute inexpiable, dévoré par une ambition inassouvie, transpercé par le regard de Dieu qui le fige dans son essence diabolique, contraint d’accepter jusqu’au fond de son coeur la suprématie du Bien, Satan (il s’agit du Satan de Milton) l’emporte sur Dieu même, son maître et son vainqueur, par sa douleur [...]. À ce jeu de “qui perd gagne” c’est le vaincu qui en tant que vaincu remporte la victoire [...]. Baudelaire s’assimile à Satan dans le secret de son coeur” (Achille Chavée, 1936: s.p). Achille Chavée no tiene lugar a dudas sobre Baudelaire ni sobre sí mismo pero tanto Baudelaire como él poseen una visión marcada por el romanticismo. La de Milton, sin embargo, descansa en la fe. Tampoco sueña con un mundo supra sensible, no cree que el mundo de los sentidos sea sólo un mundo aparente o que este mundo no valga nada, motivo por el cual desea cambiar las

instituciones (Victoria, Kahn 1998: 82–105). Contra la tentación de conceder a Satán un lugar que no le corresponde y que el escritor no le tiene destinado, Milton toma numerosas precauciones y alza algunos cortafuegos, lo cual atrae algunas reacciones por parte de Baudelaire y de Chavée. Un lector familiarizado con el poema percibe muy pronto que lo más importante del imaginario lírico de Milton es el sentimiento de espacio y de luz. En el poema nuestro hábitat es el cosmos donde permanecemos “en compagnie de ces millions de créatures de l’esprit qui marchent sur la terre” (Libro VII, 2001: 362). Con anterioridad a John Milton, el paisaje, en literatura, se reducía a modestas dimensiones de cuadros campestres, heredados de la pastoral. En su poema, volamos hacia la inmensidad y el paisaje es lo infinito. Las primeras puestas de sol literarias –vividas en el espacio– se las deberíamos, pues, al escritor, con una ceguera física desde hacía ya tiempo (Alastair Fowler 1968 pb 1971: 29). Debemos remitirnos a un cromatismo de la luz muy próximo al instante de la creación de la propia luz, a imagen del sol oscuro que se transforma en rojo para dejar paso a una luz radiante y nueva.

4. Conclusiones: *El himno al sol y los cromatismos de la luz*

De acuerdo con la cronología bíblica de la creación en *El Libro del Génesis*, la luz fue creada antes que el sol. El astro, simple receptáculo, fue modelado a continuación. Dios cogió la luz y la trasladó a los confines del orbe que estaba oscuro en el vacío. Milton escribe a este propósito:

[...] il fit d’abord le soleil
sphère puissante, il la conçut enténébrée d’abord,
quoique de substance éthérée: [...]
de la lumière de loin la plus grande part il prit,
et la transplanta depuis sa châsse parmi les nues
dans l’orbe du soleil rendu poreux
pour recueillir la lumière fluide, et compacte
pour unir ses rayons en palais de lumière
(Libro VII, 2001: 362–369).

La descripción reposa sobre las nociones de la época: el éter, fluido muy sutil que se sitúa debajo de la atmósfera; fluido poroso para acoger a otro fluido, el de la luz.

Un proceso casi fotográfico transforma un negativo en imagen. Las tinieblas se transforman en luz, la luz separa el día de la noche. Esta imagen es símbolo de la relación que se establece entre creación y significación. El gesto amplio de Dios llena de luz el orbe vacío del sol y lo

dota de sentido. Razón, luz, claridad, logos. Son una sola cosa y la misma cosa en este siglo. No podemos pasar por alto este dato. El sentido, que aparece en el momento de la creación, se perpetúa como en el primer día con cada amanecer. Se transforma en pasado volviéndose presente cada amanecer como una forma de creación continuada; un pasado originario, presente y fuera de nuestro alcance, recuerdo del origen de los tiempos, que se extiende hasta el presente de nuestros días:

[...] Je sens ta clarté souveraine et vitale; mais toi,
tu ne reviens point visiter ces yeux, qui roulent en vain
pour capter ton rayon si vif, sans retrouver l'aube;
Tant la goutte sereine a éteint leurs orbites,
ou un pâle épanchement les a obscurcis [...].
(Libro III, 2001: 22–26).

No es extraño, por tanto, que la luz ocupe un lugar tan importante en la consciencia y en el inconsciente de Milton. Cuando insiste sobre la manera cómo el sentido puede actuar sobre lo creado o ausentarse de la creación, como es el caso del infierno: “ce lieu de désolation, vide de lumière” (Libro I, 2001: 181).

Intuimos así la pérdida del paraíso, que no es simplemente un grito de desesperación que arranca de la ceguera. Se trata del olvido, trágico esta vez, de la relación entre un recuerdo primordial y el presente. Será en este contexto como deberíamos leer *El Himno al sol* que se inicia en el libro IV. Satán, al llegar a la cima del monte Niphates, se acuerda del que fue (Libro IV, 2001: 26) y descubre al sol, “gloire incomparable”:

[...] vers toi j'appelle,
mais non d'une voix amie, et j'y ajoute ton nom,
soleil, pour te dire combien je hais tes rayons
qui dans mon souvenir évoquent l'état dont je suis
déchu [...].
(Libro IV, 2001: 35–38).

El Himno al sol se transforma, así, en un canto de odio, en un himno de la anticreación; Da un giro hacia la antirazón, es decir, hacia el no sentido, más exactamente hacia la parte oculta del sentido. Contra el fuego erigido por Milton, destinado a aquel cuya estancia se describe en los siguientes términos:

Donjon horrible qui de tous côtés brûlait
comme une immense fournaise, mais de ces flammes
point de lumière; ce sont ténèbres visibles [...].
(Libro IV, 2001: 61–63).

Satán es, sin embargo, contrario a admitir que su responsabilidad está en juego: “J’ai méprisé la sujétion”;

Je ne comprenais pas qu’un esprit reconnaissant,
débiteur, ne doit rien, mais paie toujours, à la fois
endetté et quitté [...].
(Libro IV, 2001: 55–57).

Elige finalmente su suerte:

Adieu, donc, l’espérance, et avec l’espérance, adieu la
peur,
adieu le remords, tout va bien pour moi est perdu;
mal, sois mon bien [...].
(Libro IV, 2001: 108–110).

Satán, por su parte, encarna una libertad que no sabe qué hacer de sí misma. Es la experiencia constante de un impulso que nada puede canalizar. De ahí el vértigo ante el vacío y la obscuridad o su propia mutación en vacío y obscuridad:

Où se portent mes pas est l’enfer; moi-même je suis l’enfer;
dans l’abîme le plus profond, un abîme plus profond
toujours menaçant pour m’engloutir s’ouvre béant,
et en regardant l’enfer que je souffre paraît un Paradis.
(Libro IV, 2001: 78–81).

Milton dibuja en Satán un constante deseo de poder. Y puesto que Dios le permite conducir su rebelión, aflora con temeridad la idea de que el mal pertenece a la esencia del ser. Los viajes de Satán por el espacio –al origen de la luz que llena este espacio– continúan ilustrando los propósitos del *Himno al sol*. Más que batallas, es el carácter fantástico de estos desplazamientos lo que nos llama la atención en el texto:

[...] lui passant
le reste par la taille et le geste, fier et supérieur
se dressait comme une tour; son aparence
n’avait point
perdu encore toute sa splendeur première,
il ne paraissait guère moins qu’archange déchu,
surcroît de gloire obscurcie. Ainsi quand le soleil,

à son lever dans l'air brumeux à l'horizon
voit ses rayons fauchés, ou quand derrière la
lune,
dans une éclipse obscure, il jette un crépuscule
de désastre [...].
(Libro I, 2001: 89–98).

El poema establece un paralelismo entre Satán y el sol para confirmar las sugerencias del *Himno al sol*. Satán parece transformarse en metáfora de un eclipse. Al describir al mismo tiempo sus vuelos a través del espacio y el recorrido del sol en el cielo, John Milton multiplica la imagen de este ser de las tinieblas, que recorre una creación bañada de claridad. Aunque Satán haya sido precipitado y expulsado del cielo y esté asociado a la caída primordial, es, por excelencia, el que no tiene lugar. Se lanza sin cesar, coge la salida y vuela. Avanza en medio de las constelaciones asociado, como es de suponer, a la constelación de la serpiente (Libro IV, 2001: 997).

Evita todo contacto con el sol, rasgo importante que merece ser analizado:

De nuit il s'était enfui, et à minuit revint,
après avoir contourné la terre, évitant le jour,
car Uriel, régent du soleil, avait perçu
son entrée, et prévenu les chérubins
qui étaient de garde; de là, plein d'angoisse chassé,
sept nuits continuelles il chevaucha les ténèbres,
par trois fois le cercle des équinoxes
il parcourut, par quatre fois il croisa le char
de la nuit, de pôle en pôle, en traversant la couleur.
(Libro IX, 2001: 866–874).

Planea en el absoluto de las tinieblas. Los rayos de luz pueden golpearle y denunciar su presencia en el espacio que le rodea y que permanece oscuro. Su llama aurea brilla como un meteoro (Libro I, 2001: 37); Su estela es la de un cometa (Libro II, 2001: 708). Pero no se sitúa en la claridad divina y es, literalmente, “le prince des ténèbres” (Libro X, 2001: 383), batiéndose en la noche en los bordes, en los márgenes, en los límites de la claridad:

[...] son regard Harcourt
l'enfer et le gouffre qui l'isole, et là, Satan
longeant les remparts du ciel du côté de la nuit,
dans l'air grisâtre des hauteurs [...].
(Libro II, 2001: 1010–1013).

Así es el *Paraíso perdido*. Milton, orfebre de la materia, desea marcar su sello en un discurso racional que se transforma en irracional y el sentido en no sentido. Satán estimula su imaginación porque es el único personaje que, a la manera de Macbeth o de Ricardo III para Shakespeare, le permite franquear todas las etapas de la transgresión, su flecha tiene como objetivo a Dios y al propio Cristo. *El Paraíso perdido*, *El Himno al sol* y a la luz pueden transformarse, así, en un himno de la anticreación, en un canto de odio dirigido al sol. Pero al igual que el sol, la claridad, la luz y el logos se alzan como identidades y como presencias de un recuerdo y este canto se transforma en el canto del sentido y la ocultación del sentido, sin más. Llevando al límite la transgresión, el viaje en el espacio conduce a Satán a los límites del sol, a sus fronteras, sin poder franquear sus límites ni sus fronteras, a pesar de encarnar en sí mismo la transgresión.

REFERENCIAS

Libros:

- Allan 1942:** Allan, H. G. The Theological Basis of Satan's Rebellion and the Function of Abdiel in *Paradise Lost*. // *Modern Philology*, 1942, 40, 19–42.
- Baudelaire 1975:** Baudelaire, Ch. *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard, Coll. La Pléiade, 1975.
- Calvin 2011:** Calvin, M. *Commentaire sur la Genèse*. Genève : Labor et Fides, 2011.
- Camé 1974:** Camé, JF. *Les Structures fondamentales de l'univers imaginaire miltonien*. Lille : Presses de l'Université de Lille, 2 vol, 1974.
- Chavée 1977, 1978, 1984, 1986:** Chavée, A. *Oeuvres complètes*. La Louvière, Les amis d'Achille Chavée, T.1, 2, 3 y 4.
- Chavée 1936:** Chavée, A. *Lettre à Albert Ludé*. Coll. Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles : Bibliothèque royale Albert I, 1936.
- Eschyle 1967:** Eschyle. *Prométhée enchaîné, en Tragiques grecs: Eschyle, Sophocle*. Traducción del griego clásico: Jean Grosjean. Edición de Raphaël Dreyfus. Paris: Gallimard, 1967.
- Eschyle 2012:** Eschyle. *Prométhée enchaîné, en Tragiques grecs: Eschyle, Sophocle*. Paris : Les éditions de Londres, 2012.
- Fowler 1968, pb 1971:** Fowler, A. *Paradise Lost*, "Introduction". // *Longmans Annotated English Poems*, Londres, 1971.

- Gilles 1987:** Gilles, M. *Analyse stylistique du Paradis perdu de John Milton : l'univers poétique, échos et correspondances*. Marseille : Université de Provence, 1987.
- Himy 1970a:** Himy, A. Pensée, mythe et structure dans *Le Paradis perdu*. // *Critique*, 1970, 26, 101–121.
- Himy 1970b:** Himy, A. Milton et la sortie de la caverne. // *Critique*, 1970, 26, 32–41.
- Himy 1977:** Himy, A. John Milton. *Pensée, mythe et structure dans Le Paradis perdu*. Lille : Publications de l'Université de Lille III, 1977.
- Himy 1998:** Himy, A. Paradise Lost as a Republican tractatus theologico-politicus. // *Milton and Republicanism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Himy 2001:** Himy, A. John Milton. *Le Paradis perdu* (Paradise Lost). Paris : Imprimerie nationale, Collection “La Salamandre”, Libro III, 2001.
- Himy; Armitage; Skinner 1998:** Himy, A; Armitage, D; Skinner, Q. *Milton and republicanism*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
- Kahn 1998:** Kahn, V. The Metaphorical Contract. // *Milton and Republicanism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Lejosne 1981:** Lejosne, R. *La raison dans l'oeuvre de Milton*. Paris : Gallimard, 1981.
- Lejosne 1998:** Lejosne, R. Milton, Satan, Salmasius and Abdiel. // *Milton and Republicanism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Milton 2001:** Milton, Jh. *Le Paradis perdu*. Introduction et notes par Claude Mouchard. Traduit et présenté par Chateaubriand, édition biligüe. Paris : Imprimerie Nationale, 2001.
- Milton 1964:** Milton, Jh. *Comus, masque neptunien*. Traduction précédée d'une étude avec notes. Paris : Presses Universitaires de France, 1964.
- Pierron 1870:** Pierron, A. *Théâtre d'Eschyle*. Paris : Charpentier et Cie-Libraires éditeurs (en ligne), <http://remacle.org/bloodwolf/tragediens/-eschyle/intro.htm>.
- Revard 1973:** Revard, S. P. Satan's Envy of the Kingship of the Son of God: A Reconsideration of *Paradise Lost*, Book V, and *Its Theological Background*. // *Modern Philology*, 1973, 70, 190 – 198.
- Revard 1980:** Revard, S. P. *The War in Heaven: Paradise Lost and the Tradition of Satan's Rebellion*. London : Cornell University Press, 1980.
- Satan 1948:** Satan. // *Études carmélitaines*. Paris : Desclée de Brouwer, 1948.
- Wilson 1986:** Wilson, E. *Le Thomisme. Introduction à la philosophie de Saint Thomas d'Aquin*. Paris : J Vrin, 1986.

THE UNITY OF COGNITION IN BAKHTIN’S ONTOLOGY OF BECOMING

Atanas Manchorov
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The present paper sheds light on Bakhtin’s grasp of the individual’s role in achieving a synthesis of theoretical judgments and ethical personalism. My major thesis is that he uses the lexicon of Western philosophy, but he enlarges its scope by yoking together theoretical judgments with the self’s answerability and its unique place in being. The main conclusions I have reached are that Bakhtin is *a systematic thinker*, but not in the sense of mainstream Western philosophers, his ontology of becoming endorses the importance of *the individual*, and the unity of cognition is by its very nature *dynamic* since it is *an event*, not a state.

Key words: Bakhtin, unity, cognition, ontology, givenness/positedness, closedness/openness, finalizability/unfinalizability

Over the past few decades, Bakhtin’s terminology has received sustained attention from Russian and international scholars. As his oeuvre offers a critical reinterpretation of the main problems of Western philosophy, there is a need to conduct methodical analysis of his vocabulary in order to pinpoint the dividing line between such opposing strands of thought and show how the ensuing differences form the basis of his research program. The concept of unity has a wide range of combinatorial uses. Since it applies to a number of concepts and categories such as cognition, meaning, being, culture, life, truth, science, aesthetics, ethics, the actual event, apperception, thinking, performed action, answerability, language, dialogue, novelistic construction and so on, there is little doubt that it is semantically multifunctional and a major determinant of his philosophical system. In the present paper, the unity of cognition, which specially denotes “a unity-yet-to-be” (Bakhtin 1990: 126) involving one’s own activity,¹ is only one of the aforementioned categorial

¹ This is not an isolated concept, but an all-pervading one: cf. “[the] consummate whole” (Bakhtin 1990: 209) of the moments of meaning, the unity of the “world-as-

perspectives. Its particular importance, however, lies in the fact that it is intended to resolve the glaring inconsistencies between scientific inquiry which is always abstract and utterances which are always personal (see Bakhtin 1986: 108). The task which I have set myself to accomplish is one small piece broken off the much larger problem of Bakhtin's ontological framework which, because of its complexity, will be covered in more detail elsewhere. With this in mind, the present paper can shed fresh light on the great significance he attaches to the individual in achieving a synthesis of theoretical judgments and ethical personalism. Such a question is fraught with difficulty since he employs a broad range of sources that are, at best, partially compatible and since it is hard to truly comprehend any of his concepts if stripped of their context. My major thesis here is that though many of Bakhtin's notions may look like those of Western philosophy, they are revisionist constructs due to the importance he attaches to individual selfhood for, as far as cognition is concerned, it is the historically unique self that establishes its sense of unity, its relationship with art in general, and with literary theory and practice in particular. Thus, his ontology, oriented toward living consciousness, debunks the yet unchallenged unvoicedness of the transcendental subject by conceiving of being as an always-changing totality of individual construals. For our purposes, this detranscendentalization has a twofold importance: it underlies his method and lends a sense of coherence to his whole oeuvre. It is through Bakhtin's use of the vocabulary of rationalism that we can fathom out why and how he develops a well-synchronized open system in which the less developed areas of culture operate in unison with modern heuristic approaches. Basically, his revisionist perspective is intended to translate the pre-Einsteinian universe into the language of twentieth-century thought. And if Bakhtin's conceptual framework includes several related constituent fields of knowledge such as philosophy, science, and art, it is for no other reason than to affirm the unity of culture – an idea dating as far back as 1919 (1990: 1) – and promote the principles of orderly inquiry by placing issues in both their immediate and their general context.

Bakhtin scrutinizes the unity of cognition through the prism of three contrasting ontological distinctions that bring to the fore a new medium for assigning meaning and modify the very concept of meaning. For him, unlike Western philosophers, the unity of cognition is not ready-made or

event" (Bakhtin 1999b: 32), of the meaning of being and the world which are "still-to-be-achieved" (Bakhtin 1990: 134, 124-25) as well as the unity of "[the] answerable act or deed" (Bakhtin 1999b: 42), to name but a few.

determined from outside (by anyone else) since the unity of content of each answerably performed act is an organic synthesis of its meaning or “the universal” and its performance or “the individual” (Bakhtin 1999b: 29).

One of these distinctions is between the givenness and positedness of the world. The first question to ask here is: “Why is this opposition important?” It contains two dissimilar poles which, since they maintain human individuality, intersect in each person that seeks knowledge. The second question to ask is: “How do they relate to Bakhtin’s methodology?” It is only after one has gained such a fully informed understanding of the integrity of all core areas of culture that one can close the deep rift between what is given and “what-is-to-*be*-attained” (Bakhtin 1999b: 11). The former (givenness) is associated with the world as it is – “[the] world of being” (Bakhtin 1999b: 32) in its pre-involvement stage which is nothing but an “empty possibility” (Bakhtin 1999b: 18), and the latter denotes the ongoing creation of meaning through experience-based judgments conditioned by dialogue participants’ mutually supplementary positions of outsideness and their surplus of seeing relative to one another. Judging from the smaller fragment of his earliest writings, *Toward a Philosophy of the Act* (1919-1921), Bakhtin develops a social-cognitive ethic – or, to be precise, a moral philosophy of living answerably – that seeks to remedy the deep deficiencies of all hitherto existing methods of philosophical inquiry by dovetailing them with lived experience. Given the event structure of being, the addressivity of utterances and the inevitability of making ethical choices, his conceptual paradigm is based on three key pillars. The first, which he terms “event-ness of Being” (1999b: 1) or “Being-as-event” (1999b: 2), is the basic unit that forms the nucleus basis of his system. It clearly entails two essential characteristics of “[t]he actually performed act” (Bakhtin 1999b: 29; “postupok” – Bakhtin 2003: 30), namely its processualness and irreducibility. The second pillar is answerability or, more precisely, “moral answerability” (Bakhtin 1999b: 3; “нравственная ответственность” – Bakhtin 2003: 8) which, given the prominence he ascribes to moral philosophy, is solely instrumental in unifying the spheres of human culture. At first glance, the interpretation that Bakhtin puts on “the ought”² almost falls in with the neo-Kantian construal of synthetic unity. Upon closer inspection, however, it becomes evident that it is the individual’s ethical action that is meant to bridge the gap between the universal cogency of a proposition and its actual acknowledgment. Thus, moral answerability which the individual takes under particular

²Rus. *Dolzhenstvovalie*; Germ. *Sollen*.

circumstances involves selfhood and is always historical. The third pillar, one's "non-alibi in Being" (Bakhtin 1999b: 40; "ne-alibi v bytii" – Bakhtin 2003: 39, 40), if we strip away all of its complexities, is axiomatic: it translates spatiotemporality into ethical action and draws attention to the fact that one has no excuse for not acting because one cannot leave one's physical body and move to another location. Ultimately, one has no excuse for not taking a moral stance.

The second point of distinction is between closedness and openness since the world constructed by virtue of theoretical cognition is *closed* by presumption (Bakhtin 1999b: 12), whereas the yet-to-be achieved "world-as-event" (Bakhtin 1999b: 32) is *open* in default of any semantic predetermination. Thus, the opposition contrasts every system of abstract knowledge with the historical uniqueness of one's answerable deed (Bakhtin 1999b: 8-9). It has been pointed out (see 2003: 466) that Heinrich Rickert, who has been credited with problematizing the yawning gap between theory and the living historicity of the self's existence, poses a question about the need for a new type of revisable ontology capable of accommodating both "systematicness" and "openness." Evident here is the neo-Kantian genesis of the idea of achieving a balance between the universality of abstract principles and the concreteness of personal living experience by developing an "open system." Can the pre-Einsteinian notion of system (finalizability) and each scientific breakthrough (unfinalizability) be always at war with each other or ought they to coexist "peacefully" within a common framework? No longer could the scholarly community get around this problem without trying to clear it up. While seeking a remedy, Rickert deemed it appropriate to choose the latter alternative, namely to harness opposites, which looks very much like the repulsion between the like poles of two bar magnets. The long-awaited reconciliatory unification is formulated as follows: "System openness [...] relates only to the necessity of doing justice to the incompleteness of historical and cultural life so that genuine systematics can rest on principles that overcome any history without, in the meantime, coming into conflict with it"³ (Rickert 1998: 365-66).

The closedness and openness of cognitive schemata can be further explained in terms of the general (abstract)–singular (concrete) dichotomy. In his Nevel period, M. I. Kagan also draws attention to the insurmountable break between culture and life which can be traced back as far as ancient Greek philosophy. He points out both its omnipresence and deep embeddedness in society and highlights that the crux of the problem

³ Translation mine – A.M.

lies in the collision of social worlds and political agendas, especially in Germany and Russia. Thus, the crisis of culture is, as he himself puts it, “one of the most acute problems of the entire European internal consciousness in general” (Kagan 2004b: 93; cf. Bakhtin 2003: 385 note). The pivotal thinkers in the German-speaking world present two polar opposites: Marburg neo-Kantianism, especially in the person of Paul Natorp, and Spengler’s philosophy of history. Kagan thinks highly of Paul Natorp to whom the future holds out the promise of solving the problem and, conversely, he shrugs off Spengler’s grim premonitions about the demise of Faustian culture (Kagan 2004b: 94).

Neither Kant nor Marburg neo-Kantianism excludes sense experience and the role of mental effort from cognition. Hence cognition is construed as an apperceptive activity and is determined through the Natorpian concept of synthetic unity which entails a yet-to-be-achieved relationship between the universal and the particular (cf. Willey 1978: 173). Being a member of the Nevel Academic Association together with Ya. Gutman, I. Gurvich, L. Pumpiansky and M. Kagan, as shown in an archival photograph of 18-22 May 1919 (see Shatskikh 2007: 290), Bakhtin shares some common ground with the Marburg School as regards the dualistic rift between culture and life and, no less importantly, the necessity of healing that rift. In spite of their revisionist stance on the lacerated unity of cognition, a subtle but important difference arises in *Toward a Philosophy of the Act*: the Marburg neo-Kantians incline toward objectivity, abstraction and universality by asserting the feasibility of “the concept of scientificity” and by maintaining that there is “an intensive growth of reality in transcendental thinking itself”⁴ (Bakhtin 2003: 385 note), while Bakhtin goes into reverse. By challenging the unwarranted supremacy of transcendental idealism, he avails himself of the opportunity to couple it with individuation, concreteness and subjective affirmation of cognitive objects, thereby illustrating the hitherto ignored necessity of internalizing “pure” theoretical entities.

The third point of ontological distinction is between the finalizability of abstractly cognized concepts and unfinalizability of the self, life, etc. Finalizability is associated with theoretical cognizance, while unfinalizability epitomizes life and living historicity. As a counterpoint to the finite forms of cognition or “the possibility of a closed system, [which is] a closed table of categories” (Bakhtin 1990: 210) brought to the fore by Kant, Bakhtin stresses that “the unity of cognition is always a yet-to-be-

⁴ Translation mine – A.M.

achieved unity” (1990: 210), a unity attainable only by considering the unique experience the self has gained through its historically determined answerable deeds. In other words, this corrective inclusion of selfhood in the overall oneness of being is what underlies his entire philosophical system. The self, because of its social dynamics and open-ended behavioral change, has to build a bridge to the eternal meaning of “the thing in itself” (see Kant 97) by taking responsibility for apprehending its true sense in the unity of “the actual act of cognition [...] as an answerable act” (Bakhtin 1999b: 10). Only thus can it close the gap between the eternal veridicality of theoretical judgments and the ongoing event of life.

Cognition and art are autonomous, yet interacting areas in the totality of culture. Thus, the relationship between them which is organic, not mechanical, and objectively justified: aesthetic creativity comes into direct contact with other spheres of culture (see Bakhtin 1990: 1), as the ensuing transformations signal that all these spheres are part of a common framework and that there are specific laws in all of them that govern human activity. What is the true realm of cognitive meaning? It is truly vast so we should probably talk about realms since cognitive meaning is inherent in both science and art (Bakhtin 1981: 257). This being said, it is important to establish a causal connection between cognition and aesthetic vision. The common ground they share can be properly elucidated through Kant’s transcendental aesthetic which influenced Bakhtin’s views. The German philosopher provides a symmetrically structured description of space and time giving two close-up views of them – metaphysical and transcendental. The first strongly suggests that these presentations are not empirical by their very nature, they are a priori presentations (Kant 2007: 76 fwd., 85 fwd.; *ibid.* 265), which means, as is evident from the Kantian and Leibnizian sense of a priori-ness, that they are unrelated to any particular experience. The second close-up view shows that space and time are forms of a priori sensible intuition (Kant 2007: 80). Inasmuch as space and time – as well as object (see Kant 2007: 164 fwd.) and causality (see Kant 2007: 132) – are concerned, they form the synthesis of (pure, not empirical) apprehension and, ultimately, the transcendental basis of cognition.

In order to bring into focus the aforementioned correlation between cognition and art, I will direct attention to some of its uses that are conducive to shedding light upon the paradigm shift in the humanities. The nineteenth century saw many achievements in science and technology such as electricity, steel, but also the internal combustion engine, the telegraph, and the telephone which profoundly impacted our understanding of space and time. Western society and culture witnessed the growing importance of

individualism and major landmarks in the social sciences: in experimental psychology – Wilhelm Wundt's physiological approach to the mind, in sociology – Auguste Comte's scientific positivism which gave rise to an independent discipline, and in history – Leopold von Ranke's seminal approach that privileged documentary proof. Even more noteworthy, however, is the interepochal clash of research methods that marks a watershed in the sciences around the turn of the twentieth century. Thus, Darwin's evolutionary theory based on natural selection rejected, for the most part, Lamarck's model of transmutation, Freud, who fathered psychoanalysis, re-formulated the views of pre-Freudian psychology, and Einstein's theories of relativity cast aside the static Newtonian universe. As the areas of culture form a totality, it is not surprising that leading writers are perceptive about changes and grasp the spirit of their own age and, perhaps, of the age to come. Dostoevsky's ability to bring together different voices and articulate controversial positions in a single artistic context was likewise innovative. Ideas and concepts are important in both science and literature. In Dostoevsky's novels, the idea is of paramount significance, yet it is not a principle of depiction as it is elsewhere, but an object of depiction (Bakhtin 1999a: 22-23). At some point, he felt that his writerly progress was hindered. As we learn from a letter to his brother, Dostoevsky got tired of applying his approach to the same area of Gogol's world and, in *Netochka Nezvanova* and "The Landlady," he decided to shift his attention to another area of Gogol's artistry (Bakhtin 1999a: 76). The excerpts Bakhtin quotes from "The Landlady" are rightfully focused on Ordynov, a young scholar, who personifies the value of ideas in prose fiction:

Possibly a complete, original, independent idea really did exist within him. Perhaps he had been destined to be the artist in science (Dostoevsky 1957: 250; cf. Bakhtin 1999a: 85).

He was creating a system for himself, it was being evolved in him over the years; and the dim, vague, but marvellously soothing image of an idea, embodied in a new, clarified form, was gradually emerging in his soul (Dostoevsky 1957: 315; cf. Bakhtin 1999a: 85).

Undoubtedly, this and other such novelties contributed to the multivoicedness of the Dostoevskian novel. Its role in the history of novelistic discourse, however, is by no means teleologically singular on account of the ample room left for its monologic counterpart. So if, in spite of their parity, a sense of superiority still lurks in the background, it is fueled by the Russian writer's ability to perceive and apply, whether

consciously or not, the most advanced ideas of modern science (see Bakhtin 1999a: 272). And it is owing to his sensitive grasp of reality and all its multitude of voices that a new mode of aesthetic seeing gained a foothold in nineteenth-century Russian literature. Cognition and aesthetic seeing should not be equated with each other, nor should they be seen as mutually exclusive. The points of contact between them as well as their autonomy can be elucidated by juxtaposing the content plane of the aesthetic object with the extra-aesthetic elements that the artist is supposed to sort out so that he may overcome the material he works with. Genuine literary scholarship should never fall beyond the scope of systematicness. Just as the connection between life and art can only be established through the unity of answerability and the unity of culture, so the description of a given art can only be done in relation to the problems of art as a whole. In short, it is the selective processing of all constituent elements – those of science, real life, and language itself – in consonance with the conventions of any given art that differentiates aesthetic experience as an autonomous reality and fences it off from its adjacent areas in the systematic totality of culture (see Bakhtin 1990: 294-95). In my view, Bakhtin attaches due importance to the ontological status of participatory selfhood in relation to unity for two reasons: one of them is that the notion of unity affects the individual because the unity of the performed act and its account are, as it were, “exigible claims” aimed at filling the gap between the abstract principle and its concrete manifestation. This disparity exists because theoretical reasoning cannot get rid of its notorious shortcoming, namely the practice of giving full precedence to the content plane of phenomena, thereby obliterating their true historical being (Bakhtin 1999b: 1-2). The other reason is that although there are many types of unity – of science, art, the aesthetic event, etc., – we cannot fully account for its manifold usages unless we duly consider its selfhood-related aspects epitomizing the unity of one’s answerability (Bakhtin 1999b: 12) evident in one’s unique place in each ongoing event of life.

Bakhtin’s thought is system-oriented. So it is understandable why the role he assigns to cognition is expanded – it now entails the individual’s endorsement of judgments and values – and why it affects literary scholarship as well. The problem with scientific rationalism is that its truth ensures comprehensiveness and unerring accuracy; it therefore leaves no room for anyone’s concrete historical experience since each universal truth-claim stultifies, within its monologic space, the unique veracity of a performed act and dooms the very concept of selfhood to extinction. The significance of pure cognition in the natural sciences (Kant 2007: 63-64)

hardly needs any proof, and so does its subsequent problematization as far as “[the] historically non-actual *subiectum*” and its “universal consciousness, scientific consciousness” (Bakhtin 1999b: 6) concern the unity of the answerable deed. Thus, since the problem is important to both Kant and the neo-Kantians, a relevant question here is whether “the unity of the world, of being in cognition” (Kagan 2004a: 198) in Kant exerts any influence on literary theory. Bakhtin never sweeps aside the offshoots of rationalism nor does he ever conceal their role in the age of modern science whose multiple inertial reference frames bring methodological advancement to many fields of human activity. Conversely, he argues that cognitive integrity is only possible if a theoretical concept is coupled with one’s historically determined, unique being-as-event which is deeply anchored in ethics. He poses and resolves literary and aesthetic problems not in isolation, but in relation to the uniqueness of personal experience and the overall context of culture. The reason for this is that art, though having its own laws, is just part of a much larger whole whose areas can intersect only in an answerable person who actively seeks to internalize their union (1990: 2). While following this methodological path, he first describes the specifics of cognition as it takes place in other areas, expounds their coming into contact with art and moves on to literature itself but, of course, without sustaining an unflagging commitment to “purely” literary analysis all the time. In “The Problem of the Text,” he motivates his approach by stating his preference for moving along the borderlines of linguistics, literature, and other distinct fields of study rather than staying in any of them (1986: 103). Moreover, he relates *borderliness* to the ontological essence of the human being. Man himself has no out-of-sight territory that he keeps to himself because “to exist means to exist for the other, and to be for oneself through the other” (Bakhtin 1997: 344). *Outsideness* is another question closely related to cognition because the latter’s unity is only possible when “the excess of my seeing, knowing, and possessing” (Bakhtin 1990: 23) actively interacts with the cognitive surplus of another. In “Author and Hero,” the surplus of seeing underlies the historico-typological approach to the object of study and, in particular, the major types of characters in the history of European literature: the classical character who is only understood qua fate (Bakhtin 1990: 176), its “spinoffs” in the sentimental and the realistic novel who, on account of the author’s cognitive excess, lose all freedom and, to one extent or another, undergo objectification, and, finally, the romantic hero who, in spite of being unsteady and volatile, is more enterprising (Bakhtin 1990: 179-81). The problem of cognitive unity has a direct bearing on

major stages in literary history determined by culturally distinct styles of aesthetic interaction between author and hero. Positedness (or yet-to-be-achievedness), when added to givenness, complements the unity of cognition, but this unity has already been achieved in literature through the character's moral choice. What is perhaps the most lapidary formulation of this, in Bakhtin's scholarly idiom, brings into focus the architectonics of the aesthetic event which involves equipollent principles of seeing:

Author and hero meet in life; they enter into cognitive-ethical, lived-life relations with each other, contend with each other [...] And this event, the event of their life [...] crystalizes in an artistic whole into an architectonically stable yet dynamically living relationship between author and hero which is essential for understanding the life of a work (Bakhtin 1990: 231)

On no account should cognition as a problem be dissociated from literary studies, at the very least because it was widely dealt with from the late Enlightenment onward. It is so high on Bakhtin's inquiry agenda that its significance is visible even to the naked eye. He never sought to conduct "pure" literary research by employing comfortably traditional but obsolete methods of study. Instead, his writings cover a wide spectrum of disciplinary perspectives – philosophy, literary theory, linguistics, linguistics-oriented anthropology, aesthetics, semiotics, rhetoric, etc. – and, as a result, almost none of his scholarly identities has really taken the lead, except that of a literary theorist. The very process of acquiring and developing cognitive schemata is premised upon space and time as pure sensible intuitions. Consequently, when discussing the internal chronotopicity of man in the novel and its importance to literature, Bakhtin avers that the chronotopic frame is a major determinant of "genre and generic distinctions" (1981: 85) as he provides an obvious focus for a consideration of the European novel. We learn, through a footnote to the same paragraph, that he adopts Kant's notions of space and time, yet his interpretation brings to our notice a slight but immensely important difference. Since these spatiotemporal relations are supra-empirical and abstract in Kant's study of the human senses, Bakhtin's focus shifts away from their a priori-ness to realistic, "down-to-earth" accountability.

To sum up, I will state the conclusions which I find persuasive. Judging from his use of the concept of unity, Bakhtin is a *systematic* thinker, but not in the sense that his research methods are in keeping with European rationalism or the theoretical poetics of the past. At the surface level, the terminological vocabulary he borrows looks every inch the same – cognition, meaning, being, culture, life, truth, etc. However, he updates it

so he can achieve his long-term goal of rectifying this problem area. He provides the missing link in the ontological schemes of the day and, as the shift he initiates is embedded in his research methods, he brings literary research into line with the afforded corrections. His understanding of unity, and it certainly is among the manifestations of his groundbreaking methodology, extends over a number of fundamental concepts and terms of Western philosophy, takes on new meaning in his work, and is instrumental in the conceptual reshaping of twentieth-century humanities. Bakhtin's ontology of becoming endorses the importance of the ordinary individual who is non-essential and dispensable in scientific rationalism. In his view, the principle of unity pervades not only the self and its cognitive-ethical activity but also science, art and life as key spheres of culture because no individual is assumed to exist alone, without communicating with others, and no subject is studied in isolation. The unity of cognition is by its very nature not static, but dynamic because of the ineluctable interaction between what is given and what is to be achieved in the architectonic of the world-as-event. The approbation of the unity of cognition in the aesthetic event is not theoretical and monologic, but intersubjective and therefore it can be validated neither by nor from within transcendental consciousness alone, but through one's own experience. The unity in question is a process that does not unfold in the closed continuum of factual givenness, but does so in each particular event. So, ultimately, it is achieved not through unilateral molding of meaningful wholes, but through interaction (in the subject's consciousness as well as between answerable subjects and spheres of culture) and personal appropriation of values.

REFERENCE

- Bakhtin 1981:** Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Ed. Michael Holquist. Austin, TX: U of Texas P, 1981.
- Bakhtin 1986:** Bakhtin, M. M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Trans. Vern W. McGee. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, TX: U of Texas P, 1986.
- Bakhtin 1990:** Bakhtin, M. M. *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*. Trans. Vadim Liapunov. Ed. Michael Holquist and Vadim Liapunov. Austin, TX: U of Texas P, 1990.
- Bakhtin 1997:** Бахтин, М. М. *Работы 1940-х – начала 1960-х годов*. Т. 5. Ред. С. Г. Бочаров, Л. А. Гоготишвили. Москва: Русские словари, 1997.

- Bakhtin 1999a:** Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trans. and ed. Caryl Emerson. Minneapolis, MN: U of Minnesota P, 1999.
- Bakhtin 1999b:** Bakhtin, M. M. *Toward a Philosophy of the Act*. Trans. Vadim Liapunov. Ed. Vadim Liapunov and Michael Holquist. Austin, TX: U of Texas P, 1999.
- Bakhtin 2003:** Бахтин, М. М. *Философская эстетика 1920-х годов*. Т. 1. Ред. С. Г. Бочаров, Н. И. Николаев. Москва: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003.
- Dostoevsky 1957:** Dostoevsky, Fyodor. *The Gambler and Other Stories*. Trans. Constance Garnet. Melbourne: Heinemann, 1957.
- Kagan 2004a:** Kagan, M. I. "Hermann Cohen (4 July 1842 – 4 April 1918)." *The Bakhtin Circle: In the Master's Absence*. Ed. Craig Brandist, David Shepherd and Galin Tihanov. Manchester: Manchester UP, 2004. 193-211.
- Kagan 2004b:** Каган, М. И. *О ходе истории*. Ред.-сост. В. Л. Махлин. Москва: Языки славянской культуры, 2004.
- Kant 2007:** Kant, Immanuel. *Critique of Pure Reason*. Trans. Werner S. Pluhar. Indianapolis, IN: Hackett, 2007.
- Rickert 1998:** Риккерт, Генрих. "О системеченностей". *Науки о природе и науки о культуре*. Пер. с нем. А. Ф. Зотова. Москва: Республика, 1998. 363-91.
- Shatskikh 2007:** Shatskikh, Aleksandra. *Vitebsk: The Life of Art*. Trans. Katherine Foshko Tsan. New Haven: Yale UP, 2007.
- Wiley 1978:** Wiley, Thomas E. *Back to Kant: The Revival of Kantianism in German Social and Historical Thought, 1860-1914*. Detroit: Wayne State UP, 1978.

**“A WORD THAT BREATHES DISTINCTLY HAS NOT
THE POWER TO DIE”: THE LIFE OF WORDS IN THE POETRY
OF EMILY DICKINSON**

Yarmila Daskalova

St Cyril and St Methodius University of Veliko Tarnovo

The article presents an analytical research of select works by Emily Dickinson, an author who, thanks to her original talent, stands out as a sui generis precursor of modernism in the American literary context. The poems which I have chosen are, in my view, emblematic of her work and best demonstrate the exquisite quality of her rare sensibility which might be said to exist in its own right. Being extremely intense and relentlessly acute, it forces both subjects and objects out of their familiar shapes and forms to create an extraordinary experience.

Key words: semi-mythological figure, anti-heroism, poetic evanescence, “word-breath” imagery, modern sensibility

The “Higginson-Dickinson” relationship: First Impressions and Initial Sketches of the American poetess

Thomas Wentworth Higginson, an influential literary critic of the time, whom Emily Dickinson “appointed” as her literary counsellor and confidant¹ from 1862 until her death, described in a letter to his wife his impressions of the poet when they first met at her home in Amherst: “A step like a pattering child’s in entry”, he noted, “and in glided a little plain woman with two smooth bands of reddish hair and a face a little like Belle Dove’s[...] in a very plain and exquisitely clean white dress and a blue net worsted shawl. She came to me with two day lilies which she put in a sort

¹ A wonderfully evocative double portraiture of the devoted friendship and grace between Emily Dickinson and Thomas Wentworth Higginson, a literary figure who first brought Dickinson’s work to the public, is given in the book *White Heat* by Brenda Wineapple. It is the first book which explored the relationship between one of America’s most beloved poets and Thomas Higginson, a fiery abolitionist, who, as the Civil war raged, ran guns to Kansas and commanded the first Union regiment of black soldiers.

of child-like way into my hand and said ‘These are my introduction’ in a soft frightened breathless childlike voice” (Baym, ed. 1989: 2407).

Higinson’s initial portrayal of the American poet, fleeting and vague as it might seem, did not lack insight and in-depth perspective, though. Despite the fact that they saw each other for the first time on that day, they had known each other through the shuttling letters exchanged prior to their introduction and personal acquaintance. They had been in correspondence since April 1862 and their meeting occurred not until eight years later. It was a fascinating epistolary communication and friendship which was opened by Emily Dickinson who sought his opinion on her poems – and did not cease with their personal encounter.

According to Higginson’s account the New England poet emerged as an odd, frail, reticent and childlike creature. From his description we get the impression of a fragile human being, a person of frightening vulnerability, a child-woman with a keen and perceptive eye. In his notions Emily Dickinson stood out as a woman of a delicate but willful character, a poet who lacked balance and sought for a spiritual preceptor to curb her excessive liveliness and wayward sensibility, a “master” to give her “precepts” both for living and writing, (precepts which, as has become evident from her life and work, she never followed or took into serious account).

But she was such a person not only in his perceptions. In the eyes of her contemporaries in Amherst she had become a quasi-mythological figure, wearing her exquisite white pique as a fairy-like creature from another world, a white vision, whose aura of purity and divine perfection persisted even after her death.² People longed to touch her fabulous white

² “Despite the serious critical attention she has received, she has been stereotypically American literature’s tragic-romantic heroine,” wrote Elizabeth Philips. “Since she enjoyed being enigmatic and dodging the inquisitive, she was referred to as “the myth” while she was still alive. When people began to read the remarkable poems that seemed to reveal the private, intimate life of the poet, the myth was elaborated to satisfy the curious and to explain the exceptional woman”. (Philips 1998: 2) In the Introduction to *A Companion to Emily Dickinson*, Martha Smith and Mary Loeffelholz agree, too, that “the “myth of Amherst” [was] not quite, in any simple sense, a falsehood” and “the phrase began circulating about Dickinson in her own lifetime, passed from neighbor to Amherst neighbor, and Dickinson was surely aware that she existed as a character in town legend”. But both critics also emphasize the fact that “in the past two decades [...] scholars have increasingly begun to challenge this picture’s emphasis on mystery, isolation, frustration, and negation in order to focus instead on what is actually there to be known about Dickinson’s life and writing – what was always there, but overshadowed by the myth” (Smith, Loeffelholz 2008: 2).

attire, children were yearning to get a glimpse of the Queen from the world of their fairy-tales. And when "an intruder" stood at the door and rang the bell of her house, she would escape deeper and deeper into the chambers of her "haunted house", where she could only meet "the corridors" of her own brain "surpassing/ material place." There and only there could she confront the "interior ghost", "the white host" of her own house, who was far more dangerous and challenging than an "external ghost" even at the witching hour of midnight: "Ourself, behind ourself concealed – /Should startle most – /Assassin, hid in our Apartment, /Be Horror's least" (Dickinson 1960: 333), she wrote in "One need not be a Chamber to be haunted". Her isolation and escapism from social life, from the strivings and passions of the small town's community has become a deliberately sought condition in which "The soul selects her own society – /Then – shuts the Door – /To her divine Majority – Present no more" (Baym, ed. 1989: 2378). It is evident that in all those poems which deal with the themes of human frailty and suffering, the concepts of "isolation" and "loneliness", "loss" and "absence", "agony" and "pain" come to function as signs of ontological significance and not simply as moody states of human existence. In *A More Beautiful Question* Glen Hughes wrote:

Dickinson, the focus of this chapter, is revealed by her approximately 1,800 poems and poetic fragments to be, despite her unquestionable experiences of joy, loving, identification with natural creatures, and illuminative transcendence, more typically and generally a poet of doubt, loneliness, longing, inward struggle, fury, alienation, dread, and depression—a master, as Harold Bloom puts it, "of every negative affect" (Bloom 2002: 345). Also, contrary to her popular image, she is among the most cognitively demanding poets America has produced. And finally, she is a brilliant poetic explicator of what it means to live in the anxious openness of the "tension" of the *metaxy*—that is, in the unrestful, inescapable, and irresolvable tension of existence in-between world and transcendence, time and eternity, ignorance and knowledge, despair and faith, hope and fulfillment (Hughes 2011: 63).

However pointedly enforced on our perception by being driven to the pitch of human endurance, these states of "negative affect" in Dickinson's poetry inevitably lead to the accumulation of knowledge. Their philosophical contemplation is elevated to the status of a solid and sweet wisdom. By "climbing" to the "height" of the "wounds" and suffering in "A Wounded Deer – leaps highest" (Dickinson 1960: 77), or in "A Nearness to Tremendousness – /An Agony procures" (Dickinson 1960: 450), they have become self-contained justifications of their own existence, prerequisites for gaining insight into the mysteries of creation.

This machinery of Emily Dickinson's is characteristic of her entire work and betrays a specific kind of rare sensibility which might be said to exist in its own right. Being extremely intense and relentlessly acute, it forces both subjects and objects out of their familiar shapes and forms to procure an extraordinary experience. "It almost appears that Emily Dickinson welcomed pain and loss for the intensity they provoked; or, if that is excessive, that she was extraordinarily resourceful in finding power where common eyes see only pain" (Donoghue 1974: 463). There was, indeed, something heathen and barbaric about Dickinson's sensibility, for it persistently rejected well-established religious doctrines, common norms and standards of customary behaviour. Instead, the poet feasted upon the senses, found exhilaration in pain, and thus created an impression of "living upon her nerves" (Donoghue 1974: 460). Still, this was not a perverse exultation, a self-contained indulgence in suffering and pain, or a self-reflexive exercise in haunting romanticism, but a necessary step further into her acute liveliness, into her vivid imagination and original cognitive capacity, and, in the long run, an aiming of her shafts at a higher power, which the poet summoned and in which she found ultimate shelter beyond the exhaustions of the standard senses.³

Higginson was impressed by Dickinson's poems, but their rough-hewn structure, lack of polish and punctuation which withheld traditional syntactic markers – all signs of her wayward sensibility – perplexed him. Commenting on a letter in which she had enclosed some poems, in "Emily Dickinson's Letters" (October 1891), Higginson wrote:

It was in a hand-writing so peculiar that it seemed as if the writer might have taken her first lessons by studying the famous fossil bird-tracks in the museum of that college town. Yet it was not in the slightest degree illiterate, but cultivated, quaint, and wholly unique. Of punctuation there was little; she used chiefly dashes, and it has been thought better, in printing these letters, as with her poems, to give them the benefit in this respect of the ordinary usages; and so with her habit as to capitalization, as the printers call it, in which she followed the Old English and present German method of thus distinguishing every noun substantive (Higginson 1891: 444).

³ Harold Bloom exalts Dickinson's "literary originality" which, in his view, "achieves scandalous dimensions" (Bloom 1994: 295). Moreover, he brings to the foreground, in a daring comparison to Shakespeare, her "cognitive originality": "Except for Shakespeare, Dickinson manifests more *cognitive originality* [m.e.] than any other Western poet since Dante . . . at the height of her powers, [she is] the best mind to appear among Western poets in nearly four centuries" (Bloom 1994: 291, 305).

Brief stanzas, many capitalized words to bear the emphasis of her intended meaning, paradoxical juxtapositions, yoking of disparate images, daring expressions of the soul's extreme states, an inclination towards symbolical abstractions are all markers of her eccentric yet fully recognizable and characteristic style. The Word in her verse stands somewhat alone – in a strange relation to its own circumference, reminding of Dickinson's own relation to her society, of her deliberate seclusion from it. Quite often the Word is weighted with the semantic message of the whole poem and performs the function of a centrifugal force which holds the centripetal elements in a unified focus. Flanked by dashes – Dickinson's favourite graphic punctuation sign – it acquires a specific semantic weight. The syntax and the other linguistic means are all technical equipment which served Dickinson's purpose to make the Word stand out in its dazzling incisiveness, proud, challenging and bare, lacerated from its logical, grammatical and semantic connections, from its navel string to the other members of the sentence. The power which is thus acquired is a power to "breathe". The Word in Dickinson's poetry is the convulsive cry of a newborn baby, brought to life out of primeval chaos by the Creator-Poet. In her poems Life is the Word made flesh. "Are you too deeply occupied to say if my verse is alive? [...] Should you think it breathed, and had you the leisure to tell me, I feel quick gratitude" (Dickinson qtd. in Higginson 1891: 444) were the words with which she addressed herself to Higginson and which have ever since become a famous phrase emblematic of her entire life and work.

Indeed, Dickinson's verse not only "breathes", but seems to be the very breath of Life. We can almost hear her taking breath in and breathing out, dashes being the pauses between inhaling and exhaling. The vivacity of her entire being, the passions and feelings of her unrestful heart and character had become the very texture of her poetry:

Three times – we parted – Breath – and I –
Three times – He would not go –
But strove to stir the lifeless Fan
The waters – strove to stay.
[...]

The Waves grew sleepy – Breath – did not –
The Winds – like Children – lulled –
Then Sunrise kissed my Chrysalis –
And I stood up – and lived –
(Dickinson 1960: 294).

Choices of Anonymity: Metamorphic transformations on the Route of Anti-Heroism and Poetic Evanescence.

One paradoxical gesture which is an emblematic trait of Dickinson's overall personality and poetic expression is the gradual disappearance of the poetic speaker and, ultimately, the author herself. "I'm Nobody! Who are you?/ Are you – Nobody – Too?" (Dickinson 1960: 133). She exclaims in a short epigrammatic poem commending "small" existence. And the ensuing justification of anonymity and unheroic behavior is re-echoed: "How dreary – to be – Somebody! /How public – like a Frog – /To tell one's name – the livelong June – /To an admiring Bog!" (133). There is, of course, a great quantity of ironic playfulness and swaggering in this poem but it reasserts the old Dickinsonian rhapsody of seclusion and spiritual privacy which she opted for and achieved amidst her contemporary Amherst community. Paradoxically, to be a Nobody seems the only prerequisite to become a Somebody, to draw one's humble name out of circulation is to get out of the bog of pompous croaking frogs which commend their own self-importance, their being "Somebodies" all summer long.

This attitude is a logical consequence of the fact that in Emily Dickinson, generally, experiences are more intensely and thoroughly apprehended only after their loss. That is why her "imagination so often moves along "a route of evanescence", as if on one side everything were premonition, and on the other the fatality of loss" (Donoghue 1974: 463). True, in her life and poetry premonition is always on one side, fatality – on the other, and Emily Dickinson herself, as though doomed to hang in crucifixion between Earth and Heaven, in-between. The following lines are very indicative of this attitude:

A Pit – but Heaven over it –
And Heaven beside, and Heaven abroad,
To stir would be to slip –
To look would be to drop –
To dream – to sap the Prop
That holds my chances up
(Dickinson 1960: 696).

The pinnacle in the variations on the themes of premonition, loss, evanescence and anonymity is reached, in my opinion, in the poem "A Solemn Thing – It was – I said." It is a climactic poem in the series not only because it holds the superiority of something sensibly gone, or the solid conviction that "finer is a going/ Than a remaining face" („Summer has two Beginnings"), to use a phrase from another poem, but because it

presents a specific retrospective re-affirming of evanescence as the only way of enforcing a more vivid presence. At first sight it is a very confusing poem in terms of grammar, “loosely” changing the perspective of the speaking persona, as well as the tense of the “happening” of the “event”.

A solemn thing – it was – I said –
A woman – white – to be –
wear – if God should count me fit –
Her blameless mystery –
(Dickinson 1960: 123-124).

On a closer inspection, however, we are assured that it is the same old machinery, the same old general Dickinsonian strategy to ‘barbarically’ hew words apart with dashes and make them “breathe”, to split up her points of view in an attempt to build up a unified mythopoeic symbolical text in which her life and work not simply interpenetrate each other, but they “live each other’s life and die each other’s death”, to use Heraclitus’ phrasing.

In this emblematic poem the poetic speaker both reveals and conceals the complex personality of the author. Or rather, it seems more appropriate to talk about Dickinson’s “multiple personas”, the permanent guests of her “haunted” house. In all these complex positionings “evanescence” and “loss” are seen as painful but sensible, harrowing but necessary prerequisites for the artistic transformation of states and conditions. But there is something special and original in this metamorphosis: it demonstrates in a most skilful, almost magic way how the poetic speaker, being “nobody”, an anonymous narrator of personal drama, disappears unheroically only to rise magnanimously in the texture of the poem itself. And this perspective is equally applicable to the poet herself, for, in the case of Emily Dickinson, poet and poetic speaker are almost identical.

Let us now focus specifically on the process of transformation from Dickinson’s initial idea about herself as “a woman in white”, which she accomplished in real-life experience, to the final symbolical transfiguration in which the sovereign image acquires the status of sanctified immortality: “A solemn thing–it was–I said/ A woman – white – to be –
And wear–if God should count me fit–/ Her blameless mystery–”.

Whom does this “blameless mystery” refer to? Is it the purity of Virgin Mary, or Dickinson’s imaginative equation between the Mother of God and her own perception of her ideal self? If the first line starts as a generalization about the solemnity of a “woman – white – to be –”, the second changes the perspective to “me” – “if God should count ME fit”, preparing the appropriation of “her blameless mystery” by “me” on the

condition that “God should count me fit”. This is a poem which typically demonstrates the interpenetration between poetic speaker and poet through which, by the end of the poem, they merge in an original Dickinsonian unity. Next, it would be interesting to speculate on the significance and imagery of the “purple well” in the second stanza:

A hallowed thing – to drop a life
Into the purple well –
Too plummetless – that it return –
Eternity – until –
(Dickinson 1960: 124).

Why should she “drop a life / Into the purple well”? Whose is this life – of the real Emily Dickinson or of her symbolic double? Why is the well purple? Is this the colour of the self-sacrificial blood of a Christ-like figure who, in another poem, “This World is not Conclusion,” has to bear the “contempt of generations” and perform the act of self-Crucifixion: “To gain it/ Men have borne/ Contempt of generations/ And Crucifixion, shown” (Baym, ed. 1989: 2384). In my view, this plunge into the “purple well” has to be interpreted in the light of the Biblical story of Joseph and his brothers: similar to Joseph who was thrown onto the bottom of the abysmal well to receive initiation into biblical mysteries there, Emily Dickinson has to perform the ritualistic act of descending into the labyrinth of the underworld, whose symbolical expression is “the purple well”, in order to conduct a secret communion with the visionary as in the hierophantic mysteries of initiates. In this enigmatic poem, one of the riddles in Dickinson’s work, we become witnesses of the building up and superimposition of meanings until “mirror on mirror mirrored is all the show”, to use W. B. Yeats’ phrasing from his poem “The Statues”. The well creates the effect of the optical illusion, it is a *sui generis* mirror, in which the two opposite ends of human existence – Life and Death meet and come to signify the beginning of eternity. From this perspective the size of life which even to the “Sages” seemed “small”, that is, “anonymous”, insignificant and unheroic, becomes the very equation of “eternity”, symbolically expressed in the never-ending line of the horizon, the borderline between earth and heaven:

And then – the size of this “small” life –
The Sages – call it small –
Swelled – like Horizons – in my vest –
And I sneered – softly – “small”!
(Dickinson 1960: 124)

The poem is shot through with ironic ardour, for it is an attempt to overcome the psychological doubts over the issues of mortality. In Dickinson's argumentative battle with her own self we become aware of the gradual "swelling" of her "small" life into "eternal" being. Even the status of Sages is overweeningly downgraded, exemplifying Dickinson's characteristic teasing and mocking attitude towards established moral standards and customary norms of behaviour. Such an attitude is justified, because only by destroying the dictates of existing reality can she become a Demiurgic figure, similar to God, who can create harmony out of Chaos. And the act of evanescence is required so that the Word can be made flesh. In this sense, "disappearance" and "evanescence" are never really thorough and definitive, but they bring to new life both poetic speaker and author, the resurrection being the very act of poetic creation, the composition of the poem itself.

Thus, in the long run, Emily Dickinson's anonymity and "unheroic" attitude („I am Nobody"; "To Fight Aloud is Very Brave"; "A Route of Evanescence"), her almost inhuman seclusion („The Soul Selects her Own Society"; "The Way I Read a Letter's This"; "A Solemn Thing it Was"), her suffering and pain („They Say that 'Time assuages,'"; "A Wounded Deer Leaps Highest"; "An Imperial Affliction Sent us of the Air") seem to be the cost which she had to pay for her immortality. Her life "dropped into the purple well", her gestures of self-crucifixion, the ecstasy at the height of despair, and the "distant strains of triumph" which "burst agonized and clear" on the "forbidden ear" of the "defeated" („Success is counted sweetest") – are all experiences on the verge of human endurance and prerequisites for the transformation of her anonymity into fame, so that her simple, modest and even ascetic existence in the Amherst community gains completeness in the life of eternity. In her defense of "unheroic" attitudes and her own "anti-heroic" stance she has become a heroicized semi-mythological figure both for her contemporaries and for the generations to come. By depriving herself of Life, she has gained Life.

All these distinctive traits of Dickinson's character and writings define her truly avant-garde stance which ranks her not only among the most pre-eminent heralds of modernism in the American context, but amongst those authors who have deservedly earned their literary fame on a worldwide scale.

Emily Dickinson's Love Poems

Undisputedly, love and death are among the most overwhelming passions and experiences in Emily Dickinson's life and poetry. "Love, indeed, is one of the two great absolutes in Emily Dickinson's world, the other being death", Denis Donoghue has observed (Donoghue 1974: 465). In a love lyric which I have chosen to portray her "philosophy" of love, she wrote:

You left me – Sire – two Legacies, –
A Legacy of Love
A Heavenly Father would suffice,
Had He the offer of;
[]
You left me Boundaries of Pain
Capacious as the Sea,
Between Eternity and Time,
Your Consciousness and Me –
(Dickinson 1960: 319-320).

The yoking together of Eros and Thanatos, of Life and Death, which Freud at a later period theorized as the two opposite instincts of human existence, is not, of course, a Dickinsonian invention. But in her life and work these concepts are absolutely vital for each other's existence, they seem to engender each other, to define each other, to complement each other and, ultimately, to co-exist in their indispensable unity – a true sign of her *avant-la-lettre* modernist attitude. In her love lyrics, as in other poems, the life instinct, "the Legacy of Love" is absolute in its divine origin but is inevitably flooded by pain. It is a feeling so grand and perfect it can please even the Heavenly Father, but is doomed to remain unrequited. Her love is sublime but desperate, it is enlightened but harrowing. It is a shattering experience that can transform her whole being:

He touched me, so I live to know
That such a day, permitted so,
I groped upon his breast –
It was a boundless place to me
And silenced, as the awful sea
Puts minor streams to rest.
And now, I'm different from before,
As if I breathed superior air –
Or brushed a Royal Gown –
My feet, too, that had wandered so –

My Gypsy face – transfigured now –
To tenderer Renown –
Into this Port, if I might come,
Rebecca, to Jerusalem,
Would not so ravished turn –
Nor Persian, baffled at her shrine
Lift such a Crucifixal sign
To her imperial Sun.
(Dickinson 1960: 246)

But the price for this “transfiguration” is the broken heart:

Not with a Club, the Heart is broken
Nor with a Stone;
A Whip so small you could not see it
I’ve known
(Dickinson 1960: 567).

This seemingly impossible duality of her love passion is enacted in many poems in a similar paradoxical way. It is an avant-garde Dickinsonian technique which she employs to suggest surprise, to convey her message in a most unexpected way. Usually she starts the verse in an emotionally neutral and unbiased tone, gradually builds its intellectual and emotional weight and ends up with a statement which is seemingly incompatible with the preceding ones. Thus the last line of the first stanza of the poem “You Left Me – Sire – Two Legacies” – “A Heavenly Father would suffice,/ *Had He the offer of*”(my emphasis) – has an extremely original suggestive power. With the help of the plain word and conversational tone it creates at once an atmosphere of playful suggestiveness and an ironically superior attitude toward “the Heavenly Father” who was not offered “the Legacy of Love.” It is meant to both “acquaint” the Supreme Being with the passions of the human heart and thus to shorten the distance between human and divine, and accentuate, not without a certain amount of arrogance, on the lack of an offer of such Love Legacy for Him („had He the offer of”). This ingenious strategy – “domesticating” the extraordinary, while, at the same time, presenting what is common as something extraordinary – makes the text seem paradoxical, full of (bitter) irony and witticism. Still, her romantic mood and instinct for lyricism dominate the first part of the poem. In the second part, however, the romantic reverie is clouded by the Death instinct, to use Freud’s phrasing. On the other shore is the kingdom of pain – as vast and “capacious as the Sea”. A similar, truly modern, characteristic of holding the two motifs together we find in many other poems including “I’ve Got an

Arrow Here”, in which the poetic speaker makes the following confession: “I’ve got an arrow here; /Loving the hand that sent it, /I the dart revere” (Dickinson 1960: 701).

The trespass of the boundaries between life and death; the seemingly paradoxical ambivalence of her love and passion; the initially neutral tone of her poetic expression which often ends in an uncontrollable intellectual and emotional burst; the ironic attitude which subverts in a most unexpected manner the high status of the Lofty being – are all characteristic traits which impart to Dickinson’s poetry daring novelty, “scandalous” “literary” and “cognitive originality” (Bloom 1994:295). In other words, they add a *modern* [m.e.] flavour to Dickinson’s essentially romantic attitude.⁴ The skilful playfulness and sarcastic witticisms which eventually downgrade the romantic reverie of the “sublime” and shorten the distance between human and divine, are further signs which map and define Emily Dickinson’s place within her contemporary world: a position of a singularly modern and innovative author, ranked among the most outstanding harbingers of modernism in the American context and on a worldwide scale. The prevailing mood of heightened senses and sharpened nerves which pervades the whole texture of her poetry hints at the forthcoming dramatization of the modern psyche – a process which will eventually lead to the emergence of Nietzsche’s superhuman being⁵; a

⁴ In *Emily Dickinson’s Approving God* Patrick Keane wrote: “In emphasizing Emily Dickinson’s place in the nineteenth-century Romantic tradition, I am sometimes interested in direct influence, more often in analogy and mutual illumination. In stressing, for example, a Dickinson-Wordsworth “connection,” I am not proposing Wordsworth (as one might Shakespeare or Milton) as a precursor. An isolated and bookish poet, Dickinson was not, except when it came to Scripture, an allusive one, and her direct references to and echoes of other poets, including Wordsworth, are few. Her subjects (nature and the imagination, death and immortality, innocence and experience) and themes (transience and the yearning for the infinite, loss and compensation, experience transformed by consciousness) locate her in the great Romantic tradition. Yet she only rarely refers in her letters to Keats and Wordsworth, and never to the other major British Romantics. Absence of evidence, however, is not evidence of absence. She is, as Harold Bloom has remarked, “recognizably a post-Wordsworthian poet” , though, as with Emerson and Thoreau, Whitman and Melville, there is what Bloom calls “the American difference.”” (Keane 2008: 3).

⁵ Patrick Keane writes: “Emily Dickinson’s creative life coincided with the momentous changes associated with Darwin and Nietzsche, and her poems and letters reflect Darwinian and other challenges to faith in an increasingly secular age” (Keane 2008: 2). He insists that in her poetry we can perceive “a post-Darwinian, almost Nietzschean sense that the old verities seemed no longer to hold” (Keane 2008: 14).

development which will engender the tolling and tormenting gongs of W. B. Yeats' famous "Byzantium", lacerating with their thunderous sounds the diachronic flesh of linear time.

Death poems

If in the universal turbidity and bewilderment in human affairs I still see one task set clearly detached before me, it is this: to confirm confidence toward death out of the deepest delights and glories of life: to make death, who never was a stranger, more distinct and palpable again as the silent knowing participant in everything alive... Rainer Maria Rilke (Rilke 1948: 188).

If there is an eschatological aspect in Dickinson's real or imaginative experience of love, it can be felt much more vividly and powerfully in her poems dedicated to the other absolute in her poetry – death. "Death was important to Emily Dickinson. Out of some one thousand and seven hundred poems, perhaps some "five to six hundred" are concerned with the theme of death; other estimates suggest that the figure may be nearer to a half" (Nesteruk 1997: 25). The reason why the concept of death was so significant to Emily Dickinson remains an issue of debate for both literary criticism and the readers of her poetry.⁶ The cultural influences which contributed to her concern with "the death impulse" can be traced to various sources such as the Bible and the hymnbooks she owned and read, the ethical and intellectual legacy of the seventeenth-century American Puritanism and the English "metaphysical" poets, or the influence of the Amherst Religious revival with its links to Transcendentalism. For a poet

⁶ In his article "The Many Deaths of Emily Dickinson" Peter Nesteruk presents us with some critical typological conceptions of "death" in Emily Dickinson. He writes: "Critics differ on the general role and meaning of death in Dickinson's poetry. Thomas H. Johnson, her editor and biographer, suggests that, for the poet, death is a mystery to be explored, but he maintains that Dickinson remained undecided as to a solution throughout her work. Poetry as the exploration of limits is a central aspect of Jane Donahue Eberwein's, *Dickinson: Strategies of Limitation* (1985); she finds the poet fascinated with death as the ultimate form of limitation and transformation: "Death as circumference dominated her thoughts." Eschatology, the doctrine of last things of which death is but the first, is given, in Virginia H. Oliver's *Apocalypse of Green* (1989), as the frame within which Dickinson tests her religion, her faith, and her belief through the medium of her poetry. However, the theme of death need not only point towards last things. Katharina Ernst, in "Death" in *the Poetry of Emily Dickinson* (1992), perhaps the most thorough-going discussion of death in the poetry of Emily Dickinson so far, finds the poet's exploration of death to be at the service of life" (Nesteruk 1997: 1-2).

like Dickinson, however, it is more likely that personal factors, such as the specificity of her perceptions and sensibility, as well as the originality of her poetic genius play a domineering role in her conceptualization of death. Whatever the reasons, Emily Dickinson's poems of death remain amongst the most powerful and popular of her work. "Because I could not stop for Death" (Dickinson 1960: 350) is undisputedly a masterpiece of this series.

The poem starts as a simple account of an event which is beyond the powers of the (female) protagonist/poetic speaker to master. It is conducted in a conversational tone which demonstrates her willingness to familiarize and befriend herself, her soul in transition, with Death:

Because I could not stop for Death –
He kindly stopped for me –
The Carriage held but just Ourselves –
And Immortality.
We slowly drove, He knew no haste,
And I had put away
My labor, and my leisure too,
For His Civility –

It seems very apt to suppose that this communication is realized as a courtly relationship between a man and a woman, an amorous wooing in which Death is presented as a supple suitor, a courteous gentleman who wins at last the soul of his Beloved one. He is driving the carriage slowly, a gesture expressive of tact and consideration for the lady, but also of a sense of supremacy over her: he is holding the reins of the carriage, he is in control of the lady's failing life, he manages to subdue her soul to his will. But if Death is driving the carriage, who is the third passenger chaperoning them both? Why is He identified as Immortality, but remains a voiceless, gestureless and impassive companion of the other two travellers? We are left to surmise until the very end of the poem and beyond.

It is a quiet drive, with no bugles and fanfares of triumph, a silent journey of passivity and reconciliation along the routes of childhood, maturity, old age and ultimately, death. These stages of human life are presented as if they were slides of the speaker's past experiences, seen in a flash of lightning:

We passed the School, where Children strove
At Recess – in the Ring –
We passed the fields of Gazing Grain –
We passed the Setting Sun –

The emphasis on the word “passed” repeated three times in this stanza further accentuates that the world is contemplated as a dynamic process from the outside, from the distanced perspective of the passive observer. And after passing the sun, the very source of Vivacity and Life, they have to pause before a house “that seemed a swelling of the ground”, which is evidently the grave:

We paused before a House that seemed
A Swelling of the Ground –
The Roof was scarcely visible –
The Cornice – in the Ground –

The conversational ease and dispassionate impersonality of the tone in which the speaker recounts the experiences makes the apocalypse of death seem an almost easy experience. Death has to be met in tranquility, it has to be experienced as part of the cycle of everyday life. “I heard a Fly buzz – when I died” is such an attitude to death described in yet another poem. “This is to say”, writes Donoghue, “that Emily Dickinson uses a plebeian language with a patrician imagination; willingly, with the commitment of knowledge [...]. Where both forces are fully engaged, the result is a classic poem, as near perfection as the association allows” (Donoghue 1974: 468).

The last stanza of “Because I Could not Stop for Death” comes only to re-affirm the idea that the poem emerges as a perfect product “of a dramatic imagination in league with a domestically inclined language” (Donoghue 1974: 467). It reveals in a “plebeian” simplicity the poetic speaker’s “patrician” anticipation of immortality:

Since then – ‘tis Centuries – and yet
Feels shorter than the Day
I first surmised the Horses’ Heads
Were toward Eternity –

The end of the poem provokes further questions: If Death is a suitor whose courtly attitude subdues the soul of the Lady, how does she achieve immortality, then? Is her falling under the spell of the gentleman just a temporary delusion? Is it a momentary yielding, a necessary step toward the axiom of Eternity?

The poem’s ending suggests that it is not a chance journey, after all. “Immortality”, the silent, but indispensable companion in the carriage, Death’s rival, looms as the intercessor of Life who wins against Death. He

is the only truthful gentleman, the invisible other, whose mighty hand turns the horses' heads towards eternity and brings the soul of the Lady on the route to Immortality.

Emily Dickinson's own "immortality" came much later. The magnitude of her work became clear only after her death, when her sister Lavinia discovered a cherry-wood box containing about eight hundred poems bound together meticulously in individual four or five-sheet groupings known as fascicles. The fascicles, together with her lifelong willingness to withdraw from public life, her widely known attitude to publication expressed in her famous phrase "If fame belonged to me, I could not escape her", have provoked much popular interest and literary-critical attention and led to the meticulous and thorough examination of her life and work. Curiously enough, her "anonymous" and humble existence, her life, which, in her words, "has been too simple and stern to embarrass any", came only to increase the tremendous significance of her poetic output.

Her poetry became available to the readers in its full brilliance in 1955, when Thomas H. Johnson brought all the known poems together in three volumes in the scholarly variorum edition of "The Poems of Emily Dickinson." The acclaim the "provincial" poet has won in a little more than a century since her works first introduced her to the world has established her as one of the most widely recognized women poets to write in the English language. In less than a century after Dickinson's death, her "small" life "swelled like Horizon in her vest"; her "plebeian" words spoken from the height of her "imperial" imagination and heart („I bring thee the imperial heart/I had not strength to hold") have come to re-affirm that her presentiment of eternity has come true – that her poetry has won its completeness, its well-deserved and privileged place in the golden pantheon of literary fame and immortality.

REFERENCE

- Baym [et al.], ed. 1989:** *The Norton Anthology of American Literature, vol. I, Third edition.* Ed. Nina Baym. W. W. Norton & Company, Inc., 1989.
- Bloom 2002:** Bloom, Harold. *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds.* New York: Warner Books, Inc., 2002.
- Bloom 1994:** Bloom, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages.* New York: Harcourt Brace & Company, 1994.

- Dickinson 1960:** Dickinson, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Edited by Thomas H. Johnson. Little, Brown and Company. Boston Toronto, 1960.
- Donoghue 1974:** Donoghue, Denis. Emily Dickinson. // *American Writers: A Collection of literary biographies*. Vol. I. Leonard Unger (editor in chief). Charles Scribner's Sons; Macmillan Library Reference. New York, 1974. 451-473.
- Higginson 1891:** Higginson, Thomas. Emily Dickinson's Letters. // *The Atlantic Monthly*; October 1891; Volume 68, No. 4; 444-456.
- Hughes 2011:** Hughes, Glenn. *A More Beautiful Question*. University of Missouri Press, Columbia and London, 2011.
- Keane 2008:** Keane, Patrick. *Emily Dickinson's Approving God: Divine Design and the Problem of Suffering*. University of Missouri Press. Columbia and London, 2008.
- Nesteruk 1997:** Nesteruk, Peter. The Many Deaths of Emily Dickinson. // *The Emily Dickinson Journal*; Spring 1997; Volume 6, Number 1; pp. 25-43 | 10.1353/edj.0.0086. https://muse.jhu.edu/journals/emily_dickinson_journal/summary/v006/6.1.nesteruk.html
- Philips 1988:** Philips, Elizabeth. *Emily Dickinson: Personae and Performance*. Pennsylvania State University Press, 1988.
- Rilke 1948:** Rilke, Rainer Maria. *Letters of Rainer Maria Rilke, vol.2 1910-1926*. Translated by Bannard, Greene Jane; Herter, Norton M.D. W.W.Norton & Company. Inc. New York, 1948.
- Smith, Loeffelholz 2008:** Smith, Martha. Loeffelholz, Mary (eds.). *A Companion to Emily Dickinson*. Blackwell Publishing Ltd., 2008.
- Wineapple 2009:** Wineapple, Brenda. *White Heat*. First Anchor Books Edition, 2009.

LITERARY INTERPRETATIONS AND SCREEN ADAPTATIONS: *MANSFIELD PARK*

Vitana Kostadinova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The text discusses Jane Austen's *Mansfield Park* in view of two screen adaptations of the novel, Patricia Rozema's of 1999 and Iain MacDonald's of 2007, treating them as interpretations of the original but also creations with their own ideological agenda. On the one hand, such an approach is influenced by the Romantic notion of authorship, which copyrights the originator of a text. On the other hand, it reads later-date versions of novels as expressive of their contemporary concerns and formative of readers' perceptions.

Key words: Jane Austen, *Mansfield Park*, screen adaptations, slavery, feminism, reading

Jane Austen's *Mansfield Park* is often perceived as her least entertaining novel but it strikes critics as a masterpiece packed with multiple layers and meanings. The specificities of narration and characters make it a challenge to adapt. The heroine is nothing like Elizabeth Bennet: Mrs. Austen "thought Fanny insipid" and Anna Lefroy, the author's niece, "could not bear Fanny" (Austen 1998: 376). Certainly, readers' takes on the novel vary, and a Mrs Garrick claims that "all who think deeply & feel much will give the Preference to *Mansfield Park*," whereas Lady Gordon is delighted to say, "in Miss A-s works, & especially in M.P. you actually *live* with them [the characters], you fancy yourself one of the family" (Austen 1998: 377, 378). The strengths of the novel are very much related to the narrative techniques employed in it; one of the striking effects is a clash of subjectivities by means of free indirect discourse. That is to say, the voice of the narrator is entangled with the voices of the characters, whose speeches and thoughts are reported indirectly. The constantly shifting points of view leave the readers uncertain of the narrator's values and knowledge, and question the attainability of knowledge in general.

Mansfield Park is a book of 159,526 words and the complete audio-versions produced by *LibriVox* take between fourteen and a half and sixteen hours to listen to (cf. *LibriVox*). Screen adaptations of the novel are

inevitably trimmed-down versions of the original – Patricia Rozema’s film of 1999 runs for 112 minutes, and the ITV production of 2007, directed by Iain B. MacDonald, comes to 88 minutes without the advertisements. Even the BBC televised mini-series of 1983 (dir. David Giles), nicknamed the “purist” version (Fergus 2003: 69), does not exceed 317 minutes. This, of course, means that stories are contracted and characters disposed of. As a result, film-makers highlight one or two of the leading interpretations of the literary classic and sacrifice the rest. In other words, each screen adaptation offers a different reading of the original, which would make it a legitimate heir of the invariant, while distinguishing it from previous interpretations. This essay compares and contrasts Austen’s text and its latest visual modifications, treating screen adaptations as interpretations of the original but also creations with their own ideological agenda. On the one hand, such an approach is very much influenced by the Romantic notion of authorship, which copyrights the originator of a text, or in McCutcheon’s phrase, “the Romantic ideology of cultural production as original creation (McGann 91), as opposed to Augustan and postmodern theories of cultural production as imitation and bricolage” (McCutcheon 2012: 72). On the other hand, it takes into account the fact that later-date versions of novels are not about their author but are “rich in messages about current thinking” (Macdonald 2003: 1); what is more, adaptations are “texts with the same status as any other text in the ongoing, historical construction of a composite, palimpsestic work,” Brenda Silver has suggested (qtd. in Fergus 2003: 70). Thus, fidelity is not an issue in this discussion; what is prioritised is the director’s choice to highlight certain aspects of the source material and build around them.

The novel focuses on social hierarchy, on status and connections, and we have the lower-middle-class heroine Fanny Price brought up in the household of her upper-middle-class aunt and uncle. By the end of the story, it transpires that one of the central problems planted in it is the juxtaposition of *nature* and *nurture* with regard to character: to what an extent characters are shaped up by circumstances and how much depends on their intrinsic worth. This is closely related to the role of education and the responsibility of parents in raising their children. The narrator is very much aware that morality is cultivated but she also seems to claim virtue for the country in opposition to the vices of the city. In addition, it is a novel brimming with sexual energy: the flirtations of Henry and Mary Crawford, who come from London; the feelings of the Bertram sisters for Henry and their rivalry over his attentions, even though Maria is engaged to be married to another (Mr Rushworth); Edmund’s fascination with

Mary; Fanny's jealousy because she is in love with Edmund etc. Christianity has a central role in the text with Edmund destined to be ordained and Fanny the potential wife of a clergyman.

The slave trade is mentioned just once but has become the interpretative core of the novel after Said's *Culture and Imperialism*. In the narrative, Sir Thomas has an estate in Antigua and makes a trip to settle his affairs there. Austen chooses not to elaborate on his business, except for a fragment of a conversation, in which his niece asks him about the slave trade. The question is referred to indirectly and retrospectively, and Sir Thomas's answer remains uncertain but, in view of the existing textual evidence, the heroine's driving force is not political rebelliousness although many a critic have argued to the contrary – the speakers are Edmund and Fanny:

„Your uncle is disposed to be pleased with you in every respect; and I only wish you would talk to him more. You are one of those who are too silent in the evening circle.”

„But I do talk to him more than I used. I am sure I do. Did not you hear me ask him about the slave-trade last night?”

„I did – and was in hopes the question would be followed up by others. It would have pleased your uncle to be inquired of farther.”

„And I longed to do it – but there was such a dead silence! And while my cousins were sitting by without speaking a word, or seeming at all interested in the subject, I did not like – I thought it would appear as if I wanted to set myself off at their expense, by shewing a curiosity and pleasure in his information which he must wish his own daughters to feel.” (Austen 1998: 136)

Edward Said reads the situation as the impossibility to connect the two worlds “since there simply is no common language for both” (Said 1993: 96). On the basis of that he claims that “references to Sir Thomas Bertram's overseas possessions [...] make possible his values, to which Fanny Price (and Austen herself) finally subscribes” (Said 1993: 73). In response, Brian Southam has argued that the silence has to do with Sir Thomas being a supporter of the slave-trade, while Fanny's question lines her up with the abolitionists (Southam 1995: 13). This position absolves Austen from imperial sins, which accounts for its popularity, but the “dead silence” is much more readily applicable to the egotistical self-centredness of the members of the Bertram family, who seem indifferent to Sir Thomas's experience. Keeping this in mind, David Bartine and Eileen Maguire detect “two sorts of reactions to the slave trade, two reactions that might be typical of the structure of attitude and reference of the dominant culture: stories of the slave trade are of no interest or concern to some while they might be

forms of entertainment to others” (Bartine 2009: 45). Less sympathetic to Said’s argument, Boulukos brings in a different perspective with the concept of amelioration; he sees both the heroine and her uncle in favour of the humane attitude towards slaves, challenges the idea of guilty silence on the grounds that “for Jane Austen, there was no such silence to break” because “slavery and colonialism in Austen’s time were not veiled in silence, but were in fact frequently and passionately debated and often discussed in literary discourse” (Boulukos 2006: 365, 366). The variety of claims are only possible because no narrator’s comment accompanies the exchange between Fanny and Edmund; therefore, it is up to the readers to assess the heroine’s sincerity, modesty, or naivety as displayed in her speech, or the feelings of the members of the Bertram family.

Contesting Southam’s interpretational make-over, Boulukos’s argument that Sir Thomas and Fanny concur on amelioration accommodates the fact that the “concept was put forward not only by the defenders of the planters but also by such abolitionists as William Wilberforce, the parliamentary leader of Abolition, and Thomas Clarkson, with whom Austen claimed to be ‘in love’ in an 1813 letter to Cassandra (Letters 198)” (Boulukos 2006: 370), and that it was “a moderate, even a consensus position—one both sides were eager to link to their own efforts, and one that forgave much to planters, especially those willing to reform, as it condemned slave traders as the true villains” (Boulukos 2006: 373). Indeed, the novel retains a degree of sympathy for Sir Thomas – a father who does not necessarily want to sacrifice his daughter’s happiness to an advantageous alliance even though he is glad she chooses not to give up the engagement, and an uncle who moves his niece to tears by providing a fire in her room once he finds out she has been deprived of it. Fanny Price does not bother herself to consider that it has taken him years to notice. In both cases there is ironic detachment but the author may have felt that her own father cast a bit of a shadow over him. Biographical sources tell us that “the Revd George Austen became in 1760 a trustee of a plantation in Antigua belonging to an Oxford contemporary, James Nibbs; Nibbs became James Austen’s godfather, and sent his own son to school at Steventon” (Tomalin 2000: 291). Of course, Jane’s father never had to act the trustee, and her brother Francis wrote that “slavery however it may be modified is still slavery, and it is much to be regretted that any trace of it should be found to exist in countries dependent on England or colonised by their subjects” (qtd. in Roberts 2005: 333). To add to the ambivalence of the discussion, even Said acknowledges: “everything we know about Austen and her values is at odds with the cruelty of slavery” (Said 1993:

96). Overall, it is not easy to pinpoint Austen's views on the topic in all their nuances and biographer Claire Tomalin relies on *Emma* to make her case (Tomalin 2000: 291) and brings in Fanny Austen's "African Story" to reinforce it (Tomalin 2000: 292-294).

The title of the novel bears another allusion: historically, the Earl of Mansfield turned into an emblem of the abolition of slavery and the slave trade – he was Lord Chief Justice of the King's Bench between 1756 and 1788, and in 1772 ruled against returning a black man back to slavery in Virginia (White 2006: 5-7). His decision was widely celebrated by abolitionists, among them William Cowper, Austen's favourite poet. Nevertheless, it is also claimed that Lord Mansfield "was torn between his deep revulsion against slavery and his reluctance to establish legal principles that he knew would sweep away the entire system of slavery and wreck the economics of the plantation system" (Kenyon-Jones 2010). The suggestion that Sir Thomas's mansion might be referencing an anti-slavery activist is thought-provoking. Another allusion links the figure of Robert Norris, "an infamous slave trader and a byword for pro-slavery sympathies" (Byrne 2014), with Austen's villain in the novel. Mrs Norris, who has attached herself to the Bertrams household, initially appears to be Sir Thomas's stand-in but is eventually acknowledged as the epitome of wrong that must be counteracted, "an hourly evil" (Austen 1998: 316). Thus, the implications are not exactly of an author "culpably indifferent to slavery in Antigua" unless interpreters sacrifice "*Mansfield Park's* particular complexity – including what I see as its moral complexity" (Fraiman 1995: 809, 808). This complexity, I would argue, is a function of the narrative techniques used in the novel – free indirect discourse highlights perceptions and challenges the possibility to objectify knowledge.

Co-produced by the BBC and Miramax, Patricia Rozema's *Mansfield Park* was released in 1999. It offers a postmodern fusion of fact and fiction combined with a heritage film feel to it due to the attention paid to costumes and other period details. Two choices dominate this production: it transforms the character of Fanny into an echo of Jane Austen herself and it highlights the slavery theme, which was all the rage in the literary criticism of the 1990s. The approach is hardly surprising as

Animated images of literature in performance are seldom produced by accident or chance, nor are they natural and ideologically neutral. They have been designed and built (consciously or unconsciously) by their author(s) in order to project a specific agenda and to encourage a particular set of responses. (Reynolds 2013: 1)

Thus, Rozema's Fanny sublimates her energies by means of story-telling, inserting fictions in her letters to her sister, and becomes the author of Jane Austen's juvenilia, including the parodic "History of England": "It was in this reign that Joan of Arc lived & made such a fuss¹ among the English. They should not have burnt her—but they did" (16'35"-16'57"). This Fanny, played by Frances O'Conner, is much more confident if compared to the heroine in the novel – or even to the character put forward in the BBC mini-series from 1983, dubbed the "purist" version of *Mansfield Park* (Fergus 2003: 69) – but also much more contemporary in being an active individual with her own agenda. The mare Fanny is riding in this film is given the name of Shakespeare and Edmund discusses his cousin's writing along the lines of "wild constructions" (20'14"). In other words, a double bind has been achieved: formally, the heroine evokes the author, whose popularity has reached unprecedented heights after the 1995 *Pride and Prejudice*; surreptitiously, she re-writes an early nineteenth-century code of feminine passivity into a late twentieth-century preoccupation with the emancipated woman, who is in touch with her feelings.

Thinking of this silver-screen version in terms of writing is very much encouraged by Patricia Rozema, who declares: "Movies are written. Actors flock to well-written things. The scenes direct themselves if they are written properly" (Herlevi 2000). Rozema's script provides one more parallel with Jane Austen. Sent off to Portsmouth, Fanny Price is visited by a charming Henry Crawford (Alessandro Nivola) very much as in the novel but there the similarity ends. In the film adaptation, Sir Thomas's plan to shock her into realising what a life of poverty means so that she would reconsider Henry's proposal actually works – she accepts him; on the following morning he comes with a bouquet only to find their short engagement broken (1:36'05"-1:40'40"). Needless to say, nothing of the kind occurs in the novel – there Fanny consistently rejects her suitor even if she finds him more agreeable after her disappointment at the lack of warm feelings for her and the deficiency of manners in her father's house. But the turn of events in the script maps out a biographical reference. In December 1802, while on a visit to her friends Alethea and Catherine, Jane Austen received a proposal of marriage from their brother Harris Bigg-

¹ Austen's original word was "row" – compare to Jane Austen's *The History of England* at the British Library's Online Gallery: <http://www.bl.uk/onlinegallery/-ttp/austen/accessible/pages5and6.html>. In the interview with Patty-Lynne Herlevi 2000, Rozema says: "I went from old to new to old again, so I could be sure that every joke would work now and that every dynamic or argument would work now."

Whither and said yes. By the next morning, however, she had changed her mind (cf. Tomalin 2000: 182-184).

Along these lines, the abolitionist's ideas expressed by Fanny Price in Rozema's adaptation directly allude to Austen and exonerate her from Said's charges of conniving in the imperialist project. Indeed, the film heroine believes in the abolition of slavery (20'53"), has done some reading on the matter, and points out to her uncle (Harold Pinter) that a slave should be freed in England (44'33"). The latter echoes the popular interpretation of Lord Mansfield's ruling in the Somerset case, even if it were not strictly true (cf. Nadelhaft 1966: 193-194). Furthermore, the heroine refuses to be sold off at a ball like one of Sir Thomas's slaves, and rides out in the rain, sarcastically claiming that the imbecility and irrationality she is accused of must be adding to her female attractions (46'58"-47'20"). Her speech evokes echoes of Wollstonecraft's rhetoric in *A Vindication of the Rights of Woman* and it is no revelation that the parallel between a poor female relation and a slave comes from feminist criticism. Susan Fraiman has put it in a nutshell: "For this and other domestic tyrannies, including the casual import and export of Fanny Price, the slave trade offers a convenient metaphor" (Fraiman 1995: 812). The message is reinforced by cinematic means, such as the caged-birds imagery, outlined by Monaghan :

Less shocking – but perhaps more effective because of its subtlety, dissemination throughout the filmic text, and ability to broaden the slavery theme to include the situation of women – is the repeated presence of caged birds in the background of interior shots involving female characters. The extension of the bird motif to include the choreographed flight of trained doves arranged by Henry Crawford and shots of a flock of wild starlings that swoop high in the air during Fanny's final voice-over monologue points up the essential difference between the illusionary escape from the prison of patriarchy promised by Henry [...] and the real liberation that Fanny achieves by cultivating her artistic and sexual powers. (Monaghan 2006: 63)

Monaghan's conclusion echoes an earlier one: "If marriage for social position is failed liberation, then writing, in this film, can be seen as a truer form of liberation for an early nineteenth-century woman" (Troost 2001: 201). Within the framework of the film, Fanny's liberation through writing is readily transferable onto Jane Austen, who wrote the texts her heroine pens here: in effect, Rozema establishes Austen as a feminist.

The slave plantation business is central in Rozema's screen adaptation: it is reinforced by Tom's sketchbook of the reality in the West

Indies, which Fanny finds and leaves through to see the brutalities of torture and rape depicted along with drawings of Sir Thomas as the perpetrator; the latter interrupts the shocking experience and declares his son mad – he sends Fanny away and destroys the evidence (1:50'56"–1:53'00"). The scene responds to Said's accusations of Austen's "dead silence" on the topic of slavery and echoes Southam's re-interpretation of the novel mentioned earlier.

The sexual energy of the novel is translated into the only nude scene in Austen heritage films: Mrs Rushworth's adultery with Henry Crawford (Victoria Hamilton and Alessandro Nivola) takes place under her father's roof and Fanny happens upon them. Irony is largely missing from this dramatisation until unexpectedly restored in the epilogue: freeze frame shots provide us with glimpses into the lives of Mrs Norris (Sheila Gish) and Maria, and of the Crawfords (with Embeth Davidtz playing the part of Mary). The technique is reminiscent of the 1963 film adaptation of *Tom Jones*, directed by Tony Richardson, in which the playful music and the freeze frame shots give it a cartoonish effect; to this the voice-over adds an Austen-like detachment.

A very different use of the voice-over comes up with the 2007 screen adaptation of *Mansfield Park*, director Iain MacDonald, which introduces a first person narrative – in the twenty-first century, when everyone is the author of their own story, Fanny Price (Julia Joyce, Billie Piper) relates to the viewer her tale. Irony enters with the Crawfords, Hayley Atwell and Joseph Beattie – a femme fatale and a seducer fresh from London aiming at the Bertrams; he calls her "dearest minx" and she limits their method to the use of their "natural powers" (6'13"–7'20"). The topic of improvements on property is touched upon by Henry Crawford's impertinence in suggesting "an element of the unexpected, of romance" for the mansion, and the double meaning of *romance* is illustrated immediately: as soon as he mentions a ruined castle and makes one think of remote medieval settings, the arrival of a parasol for Maria (Michelle Ryan) redefines romance as a love affair because the occasion redirects Henry's attention from Julia (Catherine Steadman) to her elder sister. His gallantry is not appreciated by Mr Rushworth (Rory Kinnear), Maria's fiancé. Jealousy is only hinted at here but lavishly elaborated on in another quarter: Fanny (Billie Piper) has to witness Edmund's growing admiration for Mary Crawford. In this adaptation, Edmund (Blake Ritson) examines Fanny's drawings and asks her opinion of Mary, at which point Fanny's discomfort is visualised as a stone in her shoe (14'30"-14'55"). Later on Fanny appears to be waiting for ever for Edmund and Miss Crawford to return from their riding lesson

and when they finally do, Mary gives real offence by rudely blurting out, “Your cousin and I had so much to talk about we quite forgot you” (15’33”-16’55”), which is much more discourteous than anything she says in the novel. On the whole, this is an adaptation that focuses on the complexity of human relationships, which are essential to the novel. One of the narrative techniques that affords this complexity to the original text is the use of free indirect discourse: “The movement away from dialogue toward internal views presented in free indirect form results in a penetrating view of character, and, in the case of Fanny Price, the first look into the psychology of jealousy, guilt, and anxiety” (Flavin 1987: 137). This, of course, is a challenge for any screen adaptation: script-writers and directors make it their job to restore the suppressed dialogue.

In the 2007 version, the family dinner after Sir Thomas’s (Douglas Hodge) unexpected return brings together the threads of diverse tensions and acts as one of the filmic substitutes of free indirect discourse. Maria’s disappointment in Henry Crawford is revealed in an exchange with her brother Tom, played by James D’Arcy (28’00”-28’12”). After the scene of throwing the script of *Lovers’ Vows* into the fire, the father’s firm veto on play-acting is confirmed in a short dialogue with his elder son (28’14”-28’25”). Mr Rushworth’s jealousy of his rival is vented through a comment on Henry, which actually says that “he is too short to be considered a well-looking man (28’41”-28’55”). Edmund changes the topic by referring to the family’s affairs in Antigua (28’57”-29’04”), which the father is happy to discuss. Fanny then raises the question of slavery: “I hope you don’t mind me asking, Sir, but now that you have lived amongst it, do you think slavery may continue in the same way” (29’06”-29’16”) – the query occasions momentary embarrassment, followed by Tom’s remark that their cousin is friend to abolition (29’19”-29’21”) and the father’s answer, “I think, my dear, we may very well do without slavery, but without order we are lost” (29’24”-29’33”). The latter episode references the earlier adaptation but demonstrates quite a different attitude towards the topic of slavery. It acknowledges the critical discourse and defines the characters’ dispositions with more care than the novel allows for, limiting, however, the use of postcolonialism as an interpretative tool to a couple of clues. The next hint comes in the shape of a walking stick with an African head carved on top, made prominent when the patriarch knocks with it on Fanny’s door and demands an explanation with regard to her refusal of Henry Crawford’s proposal. Once again slavery is utilised as a metaphor for the treatment of the heroine but the point is implied rather than propagandised. Ideology is left for the audience to tackle – or to disregard.

The responsibilities of parents are brought home by Sir Thomas in the scene of his failure as a father (1:17'28"-1:18'01"). The education discourse of the novel, where readers are privy to Sir Thomas's reflections, is transformed into a public confession in the film.

This adaptation features contemporary women, active and sociable. The heroine is not the inhibited creature of the novel, she is cheerful, constantly laughing, manages to persuade her uncle she wants a picnic on her birthday (39'39"-39'56"), always has an answer for everyone, assuring Mrs Norris that she shall never forget she must be the lowest and the last "unless, of course, I'm enjoying myself too much to remember" (40'18"-40'21"), and is even witty upon her aunt's departure: "I don't know whom I feel more sorry for, Maria or Aunt Norris" (1:23'54"-1:23'59"), provoking Edmund's gleeful comment "Now that's better: a frown doesn't suit you" (1:24'02"-1:24'04"). The quip occurs towards the end of the film and, as the chronicler of her own story, Billie Piper's Fanny is rendering the words of Austen's narrator, "it may be reasonably supposed that their tempers became their mutual punishment" (Austen 1998: 315), but prior to that she is allowed to pursue her own ends. The visit to Portsmouth is entirely obliterated in this adaptation. In the invented scenes of Tom's illness, the poor relation is depicted as an Anne Elliot, taking care of her cousin and reading to him the racing news; yet, she challenges Edmund's judgement of her as being too kind to quarrel and declares herself safe from being tyrannised. The excessive modesty and submissiveness of Austen's heroine have been relinquished for the sake of twenty-first-century audiences.

Hayley Atwell's Mary reminds the viewers that nowadays a wife can expect of a husband to change his ways for her sake but she is quite emancipated in the novel itself, asking Edmund to give up being a clergyman and choose a career in law instead. Still, in MacDonald's screen adaptation, she is also pulling the strings of her brother's behaviour – when told he wants to stay and make Miss Price fall in love with him, her approval is needed to sanction the plan:

„Well, perhaps a little bit of love might do her good. She's very sweet and I'll not have you make her unhappy. Really, I couldn't bear it if you were to turn out like our step-father.”

„All I'm asking is to make a small hole in Fanny Price's heart.” (35'20"-35'45")

She concedes with a movement of the head and the scene dissolves into the next one, in which Mary is playing the harp for Edmund.

The Lady Bertram Jemma Redgrave personifies is much more energetic than the novelist would have her. The prototype in the novel is an ineffectual woman, “who spent her days in sitting, nicely dressed, on a sofa, doing some long piece of needlework, of little use and no beauty, thinking more of her pug than her children, but very indulgent to the latter when it did not put herself to inconvenience, guided in everything important by Sir Thomas, and in smaller concerns by her sister” (Austen 1998: 16). In the film, she walks out with everyone else and sends her parasole to Maria lest her daughter should catch a headache and make them all suffer (10’32”-10’36”), she agrees with Sir Thomas’s plan to make a trip to her mother’s so that Fanny should have a chance to reconsider Henry’s proposal (1:01’18”-1:02’46”), she supervises Tom’s homecoming when he is taken dangerously ill (1:08’26”-1:09’10”), and turns out to be quite perceptive of young people’s feelings, arranging for Fanny and Edmund to pick lavender together in the hope that her son may eventually propose marriage to the girl who has been in love with him since she was ten (1:30’10”-1:30’15”). Moreover, she prompts Sir Thomas to provide the Milton quote, which is referenced by Henry Crawford in the novel, describing a wife as “Heaven’s *last* best gift” (Austen 1998: 32). This creates a tender moment between Lady Bertram and her husband (1:30’20”-1:30’36”), and old love is used to set off the newly found love between Edmund and Fanny.

The dramatisation ends romantically with Fanny’s marriage to Edmund, the wedding dress and kissing in public appeal to modern sensibilities, while their dance references the newly introduced waltz in Regency England: Thomas Wilson’s *Description of the Correct Method of Waltzing, the Truly Fashionable Species of Dancing* was published in London in 1816. A happy-ever-after promise for the newly weds transforms the story into a fairytale. This version of *Mansfield Park* reinforces the courtship novel interpretation of Jane Austen for twenty-first century audiences, copying the finale of the celebrated 1995 *Pride and Prejudice*.

The two adaptations of *Mansfield Park*, Patricia Rozema’s of 1999 and Iain MacDonald’s of 2007, offer divergent interpretations of Jane Austen’s novel, with the former’s instructive ideology and the latter’s entertaining humanism. They certainly add to the audience’s perception of the novel – having seen them, it is impossible for readers to ignore the slavery issue and unfeasible to take Fanny Price’s passivity at face value and they are on the look out for the hidden energies of the text.

REFERENCE

- Austen 1998:** Austen, Jane. *Mansfield Park*. A Norton critical edition. Ed. Claudia Johnson. New York: Norton, 1998.
- Bartine 2009:** Bartine, David and Eileen Maguire. "Contrapuntal Critical Readings of Jane Austen's *Mansfield Park*: Resolving Edward Said's Paradox," *Interdisciplinary Literary Studies*, Vol. 11, No. 1, Fall 2009, 32-56.
- Boulukos 2006:** Boulukos, George. "The Politics of Silence: *Mansfield Park* and the Amelioration of Slavery," *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 39, No. 3, Summer 2006, 361-383.
- Byrne 2014:** Byrne, Paula. "*Mansfield Park* shows the dark side of Jane Austen," *The Telegraph*, Sunday 10th January 2014, Date of access: 14th January 2016. <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/10987048/-Mansfield-Park-shows-the-dark-side-of-Jane-Austen.html>
- Fergus 2003:** Fergus, Jan. "Two *Mansfield Parks*: purist and postmodern". *Jane Austen on Screen*. Eds. Gina Macdonald and Andrew F. Macdonald. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 69-89.
- Flavin 1987:** Flavin, Louise. "Mansfield Park: Free Indirect Discourse and the Psychological Novel". *Studies in the Novel*. Vol. 19, No. 2, Summer 1987, 137-159.
- Fraiman 1995:** Fraiman, Susan. "Jane Austen and Edward Said: Gender, Culture, and Imperialism." *Critical Inquiry* 21.4, Summer 1995. Reproduced in *Edward Said. Cultural Forms, Disciplinary Boundaries*. Ed. Patrick Williams. Vol. 3. Sage Publications Ltd., 2001, 17-32.
- Herlevi 2010:** Herlevi, Patty-Lynne. "*Mansfield Park*. A Conversation with Patricia Rozema," *Nitrate Online—Movie Reviews and More*. 11 Feb. 2000. Date of access: 14th January 2016. <http://www.nitrateonline.com/2000/fmansfield.html>
- Kenyon-Jones 2010:** Kenyon-Jones, Christine. "Ambiguous Cousinship: *Mansfield Park* and the Mansfield Family". *Persuasions On-line*, vol. 31, no. 1, Winter 2010. <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol31no1/jones.html>
- LibriVox 2016:** LibriVox: *Mansfield Park*, Date of access: 14th January 2016. https://librivox.org/search?q=mansfield%20park&search_form=advanced
- Macdonald 2003:** Macdonald Gina and Andrew F. Macdonald. "Introduction," *Jane Austen on Screen*. Eds. Gina Macdonald and Andrew F. Macdonald Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- MacDonald 2007:** MacDonald, Iain (dir.) *Mansfield Park*. ITV, 2007. DVD.

- McCutcheon 2012:** McCutcheon, Mark. "The Cento, Romanticism, and Copyright." *ESC* 38.2, June 2012: 71–101.
- Monaghan 2006:** Monaghan, David. "In Defense of Patricia Rozema's *Mansfield Park*," *Persuasions*, 28, 2006, 59-64. Date of access: 14th January 2016. <http://www.jasna.org/persuasions/printed/number28/-monaghan.pdf>
- Nadelhaft 1966:** Nadelhaft, Jerome. "The Somerset Case and Slavery: Myth, Reality, and Repercussions," *The Journal of Negro History*, Vol. 51, No. 3, July 1966, 193-208.
- Reynolds 2013:** Reynolds, Peter. "Introduction," *Novel Images: Literature in performance*. Ed. Peter Reynolds. 3rd edn. London and New York: Routledge, 2013, 1-16.
- Roberts 2005:** Roberts, Warren. "Nationalism and Empire". *Jane Austen in Context*. Ed. Janet Todd. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 327-336.
- Rozema 1999:** Rozema, Patricia (dir.) *Mansfield Park*. BBC and Miramax, 1999. DVD.
- Said 1993:** Said, Edward. *Culture and Imperialism*. London: Vintage, 1993.
- Southam 1995:** Southam, Brian. "The Silence of the Bertrams," *TLS*, 17 Feb. 1995, 13-14.
- Tomalin 2000:** Tomalin, Claire. *Jane Austen: A Life*. London: Penguin Books, 2000.
- Troost 2001:** Troost, Linda and Sayre Freenfield. "The mouse that roared: Patricia Rozema's *Mansfield Park*". *Jane Austen in Hollywood*, 2nd edn. Eds Linda Troost and Sayre Greenfield. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2001.
- White 2006:** White, Gabrielle D. V. *Jane Austen in the Context of Abolition*. Basingstoke: Palgrave, 2006.

ON TWO INSUFFICIENCIES IN ELIZABETH BARRETT BROWNING'S POETRY

Yana Rowland
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This paper deals with two poems by Elizabeth Barrett Browning, both titled “Insufficiency” and written in the period 1844-46. The common ground is the problem of self-expression – ever limited because contingent upon one’s verbal capacity, physical wellbeing and phenomenal appreciation by an Other. Our optics of approaching the matter in hand is set upon the premise of modern European existential ethics and hermeneutics. We also feel the need to outline a broader thematic context by referring in particular to *Sonnets from the Portuguese* (1850).

Key words: Elizabeth Barret Browning, insufficiency, self-expression, ontology, selfhood, co-existence

In Elizabeth Barrett Browning’s poetry the problem of expressibility is a crossroads between her interest in man’s verbal prowess and in one’s moral duty. This issue features also in *Sonnets from the Portuguese* (1850). Her discussion of self-sufficiency and obligation, internal conviction and external demand, liberty and responsibility, intelligibility and loss of skill, create the image of a speaker suffering from a chronic inability to overcome her dependence on some greater, older, higher source of wisdom which both intellectually stimulates and delimits her desire to unfold and express herself. A most immediate representation of this we find in two poems of the same title – “*Insufficiency*.” One was published in 1844 and subsequently included in *Poems* (1844-56), the other – in *Poems* (1850), though apparently written five years earlier (Stone and Taylor 2010, vol. 2: 137, 423). EBB¹, known for her fetishist care in arranging her poems, appears to have set both poems in a context which facilitates a discussion of the theme of insufficiency in ontological terms. The first poem (“*When I attain to utter forth in verse*”) – a sonnet – was preceded by the sonnet *The*

¹ For reasons of economy of reference, here and henceforth the initials **EBB** shall stand for the full name of the poetess **Elizabeth Barrett Browning**, whilst **RB** shall stand for **Robert Browning**.

Prisoner (which speaks of “the great breath of all things summer-mute / [meeting] upon my lips” – ll. 3-4) and succeeded by two sonnets that linked up in their commemorative value (both were dedicated to EBB’s sister Henrietta and both focused on presence through facial expression as well as on female identity as covertly suggested, rather than overtly demonstrated). The second poem (“*There is no one beside thee and no one above thee*”) was preceded by the poems *Question and Answer* and *Inclusions* (which deal with the interpretability of natural phenomena and their role in man’s apparatus of self-perception as of a temporal being, as well as with the issue of physical and spiritual closeness as mutuality). Both poems titled *Insufficiency* imply that an Other’s being is always greater than our imagination and verbal skill so that self-expression as total individuation remains practically an unachievable lifetime conundrum.

The sonnet *Insufficiency* (“*When I attain to utter forth in verse*”) encourages us to ponder over the fact that our ability to render ourselves comprehensible is restricted by both our limited verbal skill and by time as factors of co-existence. Speech is evidence of one’s attempt to narrate oneself, to reveal what lies inside, yet, at the same time, it seeks for external recognition. The lot of the human being is to exist by way of interpreting in a phenomenal world of co-existence which coerces selfhood towards perpetual redefinition through remembrance. The lyrical speaker continually attempts to express herself:

When I attain to utter forth in verse
Some inward thought, my soul throbs audibly
Along my pulses, yearning to be free
(ll. 1-3)

She fails because she senses that she could ever do that only partially, that she could never succeed in rendering herself complete and/or completely comprehensible and recognizable since simultaneously she admits that she cannot tell herself apart from, or break free from

[...] something farther, fuller, higher, rehearse
To the individual, true, and the universe,
In consummation of right harmony
(ll. 4-6).

Further in the poem we read the regretful conclusion that “the effluence of each is false to all, / And what we best conceive, we fail to speak” (ll. 10-11), as she laments over man’s power of reflection which is

very much a power a posteriori. A grievous recognition of the fact that thinking and being contain a high dose of imitativeness and of copyist regurgitation of truths familiar and not so familiar which bind us all within the common lot of cognizing by way of inheriting, rather than merely by piloting pioneering discoveries. The poet chooses to describe herself as “a wind-exposed, distorted tree, [...] blown against for ever by the curse / Which breathes through nature” (ll. 7-9). This carnal, material metaphor suggestive of some bodily failure as well as of some external harm, is undoubtedly symptomatic of a gendered self-perception which accounts for a state of dependence whereby individuation is mediated by objectification. Unsurprisingly, the finale urges the reader to see existence as continuity: in the future, perhaps in another world, in the world beyond, earthly spiritual deprivation shall be rewarded by rejuvenation, renewal of the soul’s potential whose task it shall be to “seek / Fit peroration, without let or thrall” (ll. 13-14). The first six lines of this sonnet contain also a hope of spiritual liberation through language, through speech and utterances of a higher truth, of God’s truth, of eternal harmony which humbles one down and lets one float in the varied world of the Almighty’s benevolence. In the eight lines which ensue there surfaces the opposition – they dismiss the belief in individual power of existence whilst suggesting the opportunity of rebirth of man’s inner power of thought and feeling – when the soul’s “ashen garments fall” one may be able to resume one’s journey of self-defining and self-narrating (ll. 12-14). Here the poet perceives literary activity as a type of existence: words, speech and poetry-writing are like breathing which regulates a self’s bodily functions moderated by constant exchange, inclusion and exclusion. Whilst the poetess utters rhymes, she expresses herself as if she were giving birth yet she admits she is phenomenologically dependent on an external source of self-fulfillment whereby she can be seen to rear sense and meaning as interpretation of an external original. The examination of this poem may also be a helpful route towards the investigation of the poetess’ preference for looking back in time as a point of orientation in her poetics of self-perception – a unique amalgam of interrelated dependences on literary-historical and private othernesses. The temporal distances which EBB bridges in her poetry demonstrate her obsession with the matter of truth and truth-telling – both relative concepts in view of the contingency of remembering and interpreting, as they, too, depend on language – itself a metaphysical product of communal being (the notion of being and speaking as “rehearsal”, rather than as ultimate verity, lurks in line 4 of the poem). The two poems in hand are as much about selfhood as they are about speech

and poetic expression where imprisonment and liberation co-exist as they remind us of the fact that language is a lifetime experiential product. As such, it signifies the need to relate to external reality which both kindles and curtails our imagination. We speak in order to be, to survive, to affirm ourselves. Sometimes, as EBB's three sonnets dedicated to the blind classicist Hugh Stuart Boyd (whom she knew in person) indicate, speech may virtually prove to be the only tool for establishing ourselves and our relationship with the world where insufficiencies – physical or mental – confirm being alive as being in obligation. A blind man's eyes may mock those of the living which seem blinded by tears of regret and guilt. Grecian phrases may return and choke the poetess' utterances with lore from before and from the beyond (see especially the sonnet *Hugh Stuart Boyd. Legacies*, 1850, ll. 7-11). As a matter of fact, in March 1845 EBB chose to compare herself to 'a blind poet' as she shared with RB "her lack of opportunities to know the world" (being confined by her poor health, as well as by her own father's dictatorial paternalist attitude, and within a close domestic environment at 50 Wimpole Street, London, in the period 1838–1846). By this she would have also implied her admiration for the poet Aeschylus and his "growing blind from staring at the sun in her unpublished '[Aeschylus's Monodrama]'" (Donaldson 2010, vol. 2: 159-60).² Blindness, as an insufficiency which requires mediation and intervention, is to be observed also in her drama *Aurora Leigh* where the blinding of Romney Leigh is a functional means of equating social, gender and aesthetic differences.

Formally, the sonnet *Insufficiency* ("When I attain to utter forth in verse") conforms to the Petrarchan type, its rhyme being *abbaabbacdcddc*, i.e. an octave and a sestet. However, the inbuilt contrast between the two parts happens in line 7 where we find summation of the poetess' not necessarily simply feminine fear of being exposed and distorted because being forced to recognize at all times a superior authority which is believed to facilitate the process of one's self-formation. The problem of expressibility may not categorically be defined as gender-specific, and it does not really meet a solution as the poem as a whole argues that self-expression and individuation depend on external appreciation and are thus threatened at all times by the instability of verbal and visual signs. Signification is only partial, momentary, looking as if – it is phenomenal, it

² EBB produced two translations of Aeschylus' *Prometheus Bound* and in 1842 she wrote the insightful essay 'Some Account of the Greek Christian Poets' in which she registered her interest in reading and translating under Boyd whose temporary amanuensis she had become (Donaldson 2010, vol. 2: 159-60).

is processual by virtue of it being produced by common mortals in interaction. It is natural to signify, just as it is natural to deceive when interpreting for reasons temporal, cultural, generational, and private. To desire to narrate oneself, to speak, is a hazardous venture as it is evidence of willingness to come out of oneself, to leave the safe habitat of self-certainty, to break the bounds of self-content, to depart from familiarity and to seek for recognition from an Other whose ideal original source is suggested to be the demiurge (“something farther, fuller, higher” – l. 4). Above all else, we are faced with the problem of poetic self-expression and of poetic being as a type of existence which negotiates and itself requires negotiation in order to be: “When I attain to utter forth in verse / Some inward thought, my soul throbs audibly / Along my pulses, yearning to be free” (ll. 1-3). The curse of nature suggested in lines 8-9 (“the curse / Which breathes through nature”) is the curse of time which compromises man’s potential – physical and mental. The art of poesy is presented as phenomenal, deeply ingrained in natural history despite the fact that it also denotes human history, especially if we would consider the example of the aestheticization of the female individual (in this case of the female mind) as an object of reflection, rather than as a reflecting subject. Whilst familiarizing the reader with the process of self-telling, the poem suggests that de-familiarization is at the bottom line of self-comprehension as recognition from outside. In the sonnet *The Prisoner*, which immediately precedes *Insufficiency*, we register self-representation as deprivation, exclusion and imprisonment. The lyrical self here features as an observer locked inside a sick room and may only distantly be allowed to hear “the great breath of all things summer-mute” (l. 3): her lamentation is extended to “Nature’s lute” that “sounds on behind this door so closely shut” which prohibits the “wild music” (ll. 6-8). Metaphoric invalidation and incapacitation are emphatic ways of maintaining that poetic self-perception implies external appreciation as well as overcoming boundaries (or healing after illnesses) whose outermost reach is found, nonetheless, in the genderless phenomenon of mortality which makes incompleteness and insufficiency lifetime markers of human existence (i.e. human existence as approximation, rather than as utter certainty or completion).

Being one of seven thematically related love lyric pieces (that were eventually separated from *Sonnets from the Portuguese* – Donaldson 2010, vol. 2: 407-08, 423-24), the poem “*There is no one beside thee and no one above thee*” works as an apt preface to EBB’s famous sequence of 44 sonnets. It has its own way of admitting the impotency of speech – in terms of conveying justly another person, as well as in terms of self-expression.

Self-expression depends on one's verbal prowess which crumbles before the vehemence of feeling. Emotions consume the speaker and nearly annul her self-certainty as she confesses to be a dumb, burdensome, untalented admirer of a higher being – God or a supreme lover. Doing, acting and serving are implied traits of the lyrical self's identity – a kind of existence through contributive dependence. What she can do is love, yet, like everyone else, she cannot “express thee though all should approve thee” (l. 4). She is verbally limited and as such she is a burden, a weakness, a defect that may be best removed for the sake of the Other's healthy existence. By admitting that she possesses insufficient skill to communicate to this better Other, or to communicate this better Other to the reader, the poetess additionally defines insufficiency as an essential trait of telling herself apart. That is, she can be known exactly because she is incomplete. Insufficiency, incompleteness, deficiency, impotence, plainness thus acquire an ontological status: they come to denote being alive and being human, owing something to someone else through whom one may be able to perceive oneself:

I.

There is no one beside thee and no one above thee,
Thou standest alone as the nightingale sings!
And my words that would praise thee are impotent things,
For none can express thee though all should approve thee.

II.

Say, what can I do for thee? weary thee, grieve thee?
Lean on thy shoulder, new burdens to add?
Weep my tears over thee, making thee sad?
Oh, hold me not – love me not! let me retrieve thee.
I love thee so, dear, that I only can leave thee.

Albeit in need of assistance and care, the object of signification surpasses by far the subject that chooses to relate to it. Words are “impotent things” – they could nearly do more harm than justice to the original which she can only ever mimic. The poem looks like an unfinished sonnet with erratic, unconventional, experimental rhyme. As pointed out in note 2 to the above poem in Sandra Donaldson's complete edition of EBB (Cf. Donaldson 2010, vol. 2: 424), such context of self-negation coincides with that of sonnets III and IX from *Sonnets from the Portuguese*, where the poet refers to herself as “a poor, tired, wandering singer, . . .” who faces someone with a “chrysm on [his] head” (sonnet III, ll. 11, 13). Alternatively, she appears as one who “soils thy purple with my dust” or breathes “poison on thy Venice-glass” (sonnet IX, ll. 11-12). A linguistic

cripple that denies herself the chance to be treated as an equal, the speaker nonetheless emerges as the more prominent out of the two – the Other being only vaguely drawn by the hint that “there is no one beside thee and no one above thee” (l. 1). The Other is passive, she is active – yet she retreats. It is obvious that the discussion of the problem of identity happens as a discussion of the problem of the existence of boundaries and limits whereby approach and departure regulate exchange between one and an Other who can be “retrieved” – as if he has been consumed by, or made part of, the speaker’s own selfhood (l. 9). At that, usefulness, practical application of potential, duty and service are important conditions for mutual recognition (utilitarian notes lurk). The self-imposed exclusion sensed in the last two lines of the above poem appears somewhat counterbalanced by the poetess’ earlier commemorative lamentation. What we have is no less than a metaphoric leap across literary time: the poetic talent as the song of the nightingale, which gets singled out as its notes reach common mortals from above (ll. 1-2). But even amidst the nightingale species there are some who are better than others so that some are doomed to repeat, echo and interpret what the better ones have chosen to produce. This is devotional chanting tuned to earlier emblems of poetic being (the English Romantics) as well as to a typically Victorian, almost vocational, gradualist zeal for describing life in natural, empirical, spatial terms in a world where all and everything spring from, and terminate into, one another.

Sonnets from the Portuguese (1850) prove that for EBB poetic self-perception was closely related to the acquisition of a sense of historical belonging, history bearing a sense of wisdom and creative-instructive authority. Commemorative verse both accentuates the need to remember as a methodology of being and confirms the inevitability and imminence of loss to mortality, which destabilizes the ontological background of an individual’s existence and self-perception. Speech – poetic speech included – emerges as the privilege of the survivor whose lot it is to discourse whilst feeling lack – on a private as well as on a literary-historical level. Speech both contextualizes the speaker as an ontological signifier and de-textualizes her as an abstract entity bound to inherit, to interpret, rather than to fully belong with the object of contemplation. Let us consider some examples which deal with the interrelated problems of insufficiency and inexpressibility in ontological terms (my bold type throughout these excerpts; the italicized lines in sonnet XLII show the poetess’ original emphasis).

Example one:

[...]. The widest land
Doom takes to part us, **leaves thy heart in mine**
With **pulses that beat double**. What I do
And **what I dream include thee**, as the wine
Must taste of its own grapes. [...]
(VI, ll. 8-14)³

Example two:

I think of thee! – **my thoughts do twine and bud**
About thee, as wild vines, about a tree,
[...]
[...] O my palm-tree, be it understood
I will not have my thoughts instead of thee
Who art dearer, better! [...]
(XXIX, ll. 1-2, 5-7)

Example three:

I **lift** my heavy heart up solemnly,
As once Electra her **sepulchral urn**,
And, **looking in thine eyes**, I overturn
The ashes **at thy feet**. Behold and see
What a great heap of grief lay hid in me,
And how the red wild sparkles dimly burn
Through the ashen greyness. [...]
(V, ll. 1-7)

Example four:

What can I give thee back, O **liberal**
And princely giver, who has brought the gold
And purple of thine heart, unstained, **untold**,
[...]
[...] **am I cold**,
Ungrateful, that for these most manifold
High gifts, **I render nothing back at all?**
[...]
[...] For **frequent tears have run**
The colours from my life, and left so dead
And pale a stuff, it were not fitly done
To give the same as pillow to thy head.
Go farther! Let it serve to trample on.
(VIII, 1-3, 6-8, 10-14).

³ 'Sonnets from the Portuguese' are hereby quoted by number of sonnet, immediately followed by relevant lines.

Example five:

[...] **I cannot speak**
Of love even, as a good thing of my own.
Thy soul hath snatched up mine all faint and weak,
And placed it on a golden throne, –
And that I love (O soul, we must be meek!)
Is by thee only, whom I love alone.
(XII, ll. 9-14)

Example six:

Ah, keep near and close,
Thou dovelike help! And, when my fears would rise,
With thy broad heart serenely interpose.
Brood down with thy divine sufficiencies
These thoughts which tremble when bereft of those,
Like callow birds left desert to the skies
(XXXI, ll. 9-14)

Example seven:

‘My future will not copy fair my past’
I wrote that once; [...]
[...] I turned at last,
And there, instead, saw thee, not unallied
To angels in thy soul! [...]
I seek no copy now of life’s first half:
Leave here the pages with long musing curled
And write me new **my future’s epigraph,**
New angel mine, unhopd for in the world!
(XLII, ll. 1–2, 5–7, 11–12)

The two excerpts of, respectively, sonnets VI and XXIX (“*A Lover in Absence*” and “*Thought and Sight*”, as titled in manuscript form, and here quoted as examples 1 and 2) suggest some of the important states of EBB’s lyrical self’s perspective of being. These states feature in the whole sequence, namely: inclusion/exclusion, fulfillment/replacement, and denigration/appraisal. The words in bold throughout evidence an engagement with the notion of growth in companionship where the Other is always the kernel component, the props, the gist, the steadier and more knowledgeable element which, when embraced, augments and improves the poetic self, thus canceling the danger of solitude, unfulfilled potential and of stagnation within the delusive familiarity of one’s own inner world. There is a prevailing air of elegiac grief, self-questioning, haunting memories and excruciating confessionalism, subtly nuanced by feelings of

peace, orderliness and firmness of belief that many of the sonnets contain. In all her sonnets (including *Sonnets from the Portuguese*) EBB speaks both of female virtues and of male authority, of self-knowledge and of unfamiliarity/otherness, of cognition and of loss of perspective, of imprisonment and of total liberation. One prominent theme is the formation of the literary object of description as part of one's growing self-awareness. According to Wolfgang Iser, the literary object "never reaches the end of its multifaceted determinacy:" he suggests that indeterminacy (alternatively, insufficiency and incompleteness) is a fundamental existential precondition for intercourse, dialogue and participation (Iser 1993a: 9, 10). This status of every individual, as well as of every text as we hereby assume, creates the opportunity for speculation as well as for development and improvement as one is stimulated to bridge gaps all the time – between historical eras, texts, people, between one's own former self and the present. The gaps one stumbles upon and oneself constantly creates in the process of living and in literary interpretation allow for variety in the production and maintenance of meaning and sense whereby reading, composing and thinking are doubly beneficial in that we both narrate, and know an Other (place, time, event, text, person), as well as ourselves. The latter enriches, enlivens and complicates what may otherwise remain one-dimensional existence (Cf. Iser 1993a: 29-30, 226). This results in contextualization of one's own past – in *Sonnets from the Portuguese* the past of the poetess' own being before meeting her lifetime companion (in 1845), as well as of a poet's literary past. There is also a declaration of dependence on a better Other, on a "princely giver" – example 4, sonnet VIII (ll. 1-2) who changes the "face of all the world [...] / Since first I heard the footsteps of thy soul" (VII, ll. 1-2) and in whose sight she stands "transfigured, glorified aright" (X, l. 7 – a reminder of the Gospels of both Matthew and Mark and of the moment of Christ's Transfiguration in contact with God – Cf. Neri 2010, vol. 2: 450). *Sonnets from the Portuguese*, like the two poems titled *Insufficiency*, describe the process of understanding and of self-understanding whose initial stage is a reaction to something "which addresses us" and asks us a question – a text, another person or time – and which thus holds for the interpreter the possibility of "suspension of our own prejudices" (Cf. Gadamer 1994: 299). During this suspension there emerges a relationship – between a Self and an Other – a merging of horizons and perceptions thanks to interaction and stepping beyond the familiarity of one's own inner world and immediate environment (Cf. Gadamer 1994: 304).

Sonnets I – V introduce the haunting presence of a greater Other and of a person walking in blindness, searching for something, constantly followed by shapes which ask for extension of her imaginative potential and emotional verve as she admits to a lonely, excluded, sad, empty and unfulfilled existence. Images like the “mystic shape” (which pulls the speaker’s hair back in Sonnet I), or the blind poet cursed by God to be deprived of the capacity of “seeing thee” (Sonnet II), or the “poor, tired, wandering singer” (as in Sonnet III), or the disconsolate bard (whose “cricket chirps against [her] mandolin,” as in Sonnet IV), indicate self-denigration and self-abnegation, lack of clear direction in life and apocalyptic, as well as metaphysical, portent of a fate meted out to a sinner positioned very much below a higher presence. Further, they also suggest suffered completion, consolation and remedy for a life of insufficient potential to comprehend being (e.g. the music mentioned in line 7 which “drops here unaware / In folds of golden fullness at my door” – Sonnet IV, ll. 7-8). Sonnet V recounts of a death explained as offering to a higher Other. A vertical juxtaposition is suggested through the contrast between the speaker’s low place and the addressee’s pivotal role of judge (example 3, see esp. emphasis). The urn contains grief – caused, presumably, by the loss of someone dear, barely compensated for by ritualistic oration.⁴ The ambivalent urn which contains the poetess’ grief, her brother’s ashes and her memories of her classical literary predecessors is an emblematic example of EBB’s poetics of simultaneous fulfillment and deprivation, of summation and of dismemberment, of uniting and of parting, of motion horizontal (in time – through literary history) and vertical (in space – through a gaze directed upwards, to a better Other). At that, representation is the traditional emblem of femininity as exposed, as exhibited in Victorian culture (as a peacemaker, order-keeper and a person bringing out communal content). Yet representation and registration ultimately relate to the “aesthetics of the *secret*, the hidden experience” (Armstrong, 1993: 339) which often yields unorthodox ways of self-depiction and self-positioning in society where language (culture) and feeling (nature) swap all the times within the hermeneutic dichotomy of knowing and being (as the female poet needs a discourse to speak of her own discourse). This is also evident from the sonnet ‘The Soul’s Expression’ – not part of *Sonnets from the Portuguese* but one which shows EBB’s obsession with the theme

⁴ Sonnet V alludes to Sophocles’ *Electra* where she “receives a funeral urn ostensibly containing the ashes of her brother Orestes. [...] in the myth *Electra* eventually discovers that her brother still lives.” By contrast, EBB’s brother’s demise (tragically, Edward drowned in 1840) proved, of course, final (Neri 2010, vol. 2: 446).

of self-expression as moderation of one's own "temporality and concreteness" (Chapman 2002: 113).

EBB's chronic inability to separate experience into two distinct realms – self and other – can be explained in anthropological terms. Self-formation presupposes simultaneous reception and composition of content – both firmly rooted in interpersonal experience whereby intentionality is always oriented towards some research of that which is not fully accessible in temporal and spatial terms, that which is never to be fully conceptualized. The anthropological element in EBB's poetry is to be seen in its performativeness: the lyrical speaker is "a creature of deficiency" marked by an "extra-genetic" desire to transport herself into other realms and across time and test the limits of her own mind and gender (Iser, 2000: 158). Not strictly tied to the exploration of Victorian poetry, Iser's views can nonetheless help us explain the dialogic nature of (self-)representation through (self-)interrogation in these sonnets. Especially as we assume that self-completion, self-sufficiency, and determinacy of meaning in general, are a myth within the reality of "human plasticity" which manifests itself through literature as "self-exegesis", literature as a demonstration of the "plenum of possibilities" that human beings represent, literature as a process rather than a finalized given (Iser, 1993b: xi, xiii, xiv, 88, 232, 235-36). Aporeticity – immediately discovered in the two *Insufficiencies* – is ingrained in *Sonnets from the Portuguese* and as the octave of sonnet VI confirms, aloneness of command of one's potential proves inefficient (the speaker walks in the shadow of her beloved, who may only command "the uses of [her] soul" VI, ll. 2, 4-5). Separateness, aloneness and singularity are not tantamount to uniqueness and individuality. It is, rather, the other way round. There can be sensed the proximity of an elusive celestial, higher being which, in Levinas' terms, helps the speaker "go outside of [herself]" in the form of an "address to the other," in comparison to whom the speaker's *I* is a "transcendental *I* in its nakedness" as it awakens "by and for the other" (Levinas, 1999: 97-98). There is also EBB's general, and in fact puritan, impetus to convey an experience of autobiographical value: confessional self-surveillance dominates the poet's desire to outline the progress of her own consciousness and memory (Tucker 2010: 629).

An apposite route to channel our discussion of expressibility, self-perception and insufficiency might be one which remembers Bakhtin's perception of being as a dichotomy of co-existence and as event ("событие бытия") whereby incompleteness, insufficiency and a sense of duty feature as conditions for being human: "Чтобы жить, надо быть незавершенным, открытым для себя – во всяком случае, во всех

существенных моментах жизни, – надо ценностно еще предстоять себе, не совпадать со своею полнотью” (Bakhtin 2003a: 95). This quote from *Author and Hero in Aesthetic Activity* (“Автор и герой в эстетической деятельности”) is a good periphrasis of EBB’s belief that the center of values of the self lies outside that very self, so that selfhood is in fact unattainable, unaccomplishable: it is always forthcoming and this is its major mark. In fact, Bakhtin’s views on partial, self-critical, self-denying and redemptive thinking (i.e. active, responsible thinking which marks off human beings), also developed in his early treatise *Toward a Philosophy of the Act* (“К философии поступка”), appear to be very appropriate a platform for comprehending EBB’s perception that one is never insured as faultless, self-dependent, unique and able, unless tied to, compared to and placed after, an Other to whom one relates through care and *Einfühlung*, or empathy (Cf. Bakhtin 2003b: 16, 19-20, 39). Both the shadow following the lyrical speaker in ‘Sonnet I’ (“how a mystic Shape did move / Behind me, and drew me backward by the hair, ... / ‘Guess now who holds thee? – ‘Death,’ I said. But there, / The silver answer rang... ‘Not Death, but Love’”, ll. 10-11, 13-14) and the many instances of the splitting of selfhood indicate a firm conviction that one is never in possession of an alibi in being (to remember Bakhtin yet again) merely for the sake of being, unless being be partial, shared and considerate. EBB’s poetry is charged with a very high dose of activity (seen, for instance, in the presence of verbs of motion) related to the need to fulfill a duty, to try a promise, to foresee the development of a relationship. Thus the focus gets cajoled away from consciousness onto external reality which contains opportunities for verifying selfhood. This bounds, eventually, on the matter of freedom as self-affirmation – unachievable in reality in the long run, as Paul Ricoeur maintains:

Self-affirmation [...] calls on the other to attest and applaud; it is the other who certifies me as myself. [...] in waking up from anonymity I discover that I have no means of self-affirmation other than my acts themselves. “I” am only an aspect of my acts, [...] I have no means of affirming myself on the fringes of my acts. This is what the feeling of responsibility reveals to me. [...] reflection appears to itself as an articulation of a connection between the agent and the act which is more fundamental than all reflection (Ricoeur 1966: 57-58).

In the two poems title “*Insufficiency*”, as well as in her *Sonnets from the Portuguese*, the poetess readily transfers the reader’s attention from the spectator’s mind onto the object of observation. This object emerges as a continuous experience of dialogue, of exchange. Or, in Gadamer’s words,

what we have is a confirmation of the ontological value of losing oneself as a spectator in “the experience of the Thou” which destabilizes one’s “methodological sureness” and complacent self-sufficiency (Gadamer 1994: 128, 358, 362). The protective role of the “Thou” implies limits: physical, spiritual and linguistic. In many other sonnets of this sequence further on (e.g., VIII, VIII, XI, XIII, XIV, XVI, XVII, XIX, XXII, XXIII, XXVII, XXXI, XXXIII, XXXV, XLI, XLII, XLIII), the lyrical speaker (as in fact also the interpreter) is iconoclastically encouraged to balance between various competing voices which offer guardianship, protection and wisdom: God’s, her lover’s, and that of her literary predecessors. Shakespeare can often be sensed, and then, of course, Milton and Donne, but also other Continental poets such as, for instance, Petrarch, Camoens, Luis de Góngora, Vittoria Colonna, etc. The poetess implies that reciprocity and exchange are kernel components of a mutually gratifying and edifying communion and partnership. She nonetheless constantly admits to her poverty, ignorance and lack of resource, as demonstrated by example 4, sonnet VIII cited above (ll. 1-3, 6-8, 10-14). Apart from the ceremoniousness of self-neglect, the word “untold” in line 3 of Sonnet VIII points at a crucial idea – that incompleteness is a shared characteristic between two partners because one’s heart could only ever be truly “told” by someone else who can utter, or pronounce, his/her partner’s name and thus identify him/her. Telling herself apart from, as well as narrating herself in view of, her literary predecessors, demonstrate EBB’s hermeneutic obligation and the profuseness of her creative memory (both of Barbara Neri’s comments to this poem confirm the poetess’ knowledge of, and indebtedness to, Donne’s poem ‘The Extasie’ – apparently referred to through the idea of togetherness – Neri 2010, vol. 2: 448). Poetic motivation presupposes sharing and enrichment through uses, manipulations and utterances in time, also very much in view of the male sonnet tradition in the development of love poetry (Blain 2001: 181). Quite in unison with the empirical context of the mid-Victorian age, a significant place occupies the matter of origin. In the chain of biological development, the lower, though less mobile and sophisticated (the female lyrical speaker in this case), feeds the higher and provides the whole with opportunities for communal improvement. A crucial pre-requisite for the latter, of course, is a type of self-perception which implies incompleteness and an inextricable need for revision and amendment to allow for alterations and variation, in short, for an alternative presence or point of view – that of an Other as an external focal point of definition of personality. Such perception foreshadows Ricoeur’s reflections about shared existence as true existence:

one can only ever hope to be a “co-author” at most of one’s own life in reality, rather than an autonomous creator (Ricoeur, 1994: 160). Or, in Bakhtin’s terms, what we have is a conviction about man’s lack of an ability to objectify oneself out of touch with an external, *transgredient*, point of extension found in propositional dichotomies of inter-subjective relationship such as: gift/need, pardon/crime, blessing/sin etc. (Bakhtin 2003a: 117, 165, 246). This determines the focal place of the Other as a centre of values in a (literary) work of art whose purpose is at all times externalization and dialogue, as Bakhtin argues in *Author and Hero in Aesthetic Activity*.

The two poems titled ‘*Insufficiency*’ (especially when viewed in the context of *Sonnets from the Portuguese*) demonstrate a belief in the significance of language, speech, and writing as constituents of the poetess awareness of reality as well as of her self-awareness. Speech as a skill inevitably presupposes externalization, leaving the bounds of safety, of self-conceit, it means division, or transportation from signifier to recipient, it happens when there is an object to refer to and transfer oneself to: [...] **I cannot speak / Of love even, as a good thing of my own** (XII, ll. 9-14, example five). Comprehension implies levels, external assistance and spatial distribution: “**Brood down with thy divine sufficiencies / These thoughts which tremble when bereft of those, / Like callow birds left desert to the skies**” (XXXI, ll. 9-14, example six). The latter quote from Sonnet XXXI describes the process of acquisition of knowledge as orchestrated from without, as a kind of descent from above. An unabashedly religious view whereby the Other (the male beloved, or God) has an instrumental role in that he conveys knowledge, organizing the female speaker’s random thoughts into a feasible whole. More importantly, there is the insistence on knowledge as crossing of boundaries between two within the ontology of transfer, exchange, and complementation in communication. Incompletion emerges a pre-condition for learning and being. Selfhood and self-expression are preconditioned by an Other person’s active participation. This means both remembering and anticipating: “I seek no copy now of life’s first half: / **Leave here the pages with long musing curled / And write me new my future’s epigraph**” (XLII, ll. 1–2, 5–7, 11–12, example seven). Writing appears as a most shape-shift, flexible metaphor of being: it can be “curled” or unrolled, re-written or extended, revised or prognosticated etc. – never entirely independent, or singly managed. Interaction lies at the bottom of each literary act – itself relativised by its own existence. The lyrical speaker’s anxiety about the impotency of her speech, her desire to produce a fair rendition of the Other (the beloved or

God) and retrieve him indicate a more in depth, more lasting and irresolvable struggle to justify the existence of language as a means of survival as well as her own existence as a linguistically containable entity. She hopes to attain liberation by way of uttering the Other and herself. Far from admitting defeat, she declares her helplessness to think and be in the absence of an external referee. The “fit peroration” (“*When I attain to utter forth in verse,*” l. 14) is a metaphor for the mutual fitting which occurs between two individuals as mediated by language: language as an aid to, and product of, achieving identity by means of denying self-enclosure and self-sufficiency. Identity gets problematized as communication and responsibility in progress, and selfhood – as a process, rather than as a product. There stands out the operative function of an alter consciousness which enables self-cognition. The self begins to get shaped as it begins to matter. Otherness is the poetess’ ethical premise – that premise which precedes, contextualizes and obliges creativity and individuality, as it also motivates her pronounced tendency to discuss existence in social terms. Poetry emerges hereby as an anthropological fact but also as an anthropological necessity. Thus, EBB may be seen to prefigure Levinas’ perception about the other who “affects us despite ourselves” and helps us measure being “on the basis of [the] sense” we make because of, as well as for the sake of, someone else (Levinas 1989: 118-19).

REFERENCE

- Bakhtin 2003a:** Bakhtin, M. M. Автор и герой в эстетической деятельности. // Ред. С. Г. Бочаров и Н. И. Николаев. М. М. Bakhtin. *Философская эстетика 1920-х годов*. Собрание сочинений. Т. 1. Москва: Русские словари, 2003, 69-263.
- Bakhtin 2003б:** Bakhtin, M. M. К философии поступка. // Ред. С. Г. Бочаров и Н. И. Николаев. М. М. Bakhtin. *Философская эстетика 1920-х годов*. Собрание сочинений. Т. 1. Москва: Русские словари, 2003, 7-68.
- Armstrong 1993:** Armstrong, Isobel. *Victorian Poetry. Poetry, Poetics and Politics*. London – New York: Routledge, 1993.
- Barrett Browning 2010:** Barrett Browning, Elizabeth. *The Works of Elizabeth Barrett Browning*. Gen. ed. Sandra Donaldson. Vol. 2. Vol. eds. Marjorie Stone and Beverley Taylor. London: Pickering & Chatto, 2010.
- Blain 2001:** Blain, Virginia. Women Poets and the Challenge of Genre. // Ed. Joanne Shattock. *Women and Literature in Britain 1800 – 1900*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 162-188.

- Chapman 2002:** Chapman, Alison. Sonnet and Sonnet Sequence. // Eds. Richard Cronin, Alison Chapman, and Anthony Harrison. *A Companion to Victorian Poetry*. Oxford: Blackwell Publishing, 2002, 99-114.
- Donaldson, ed. 2010:** *The Works of Elizabeth Barrett Browning*. Ed. Sandra Donaldson, Vol. 1 & 2. Vol. eds. Marjorie Stone and Beverley Taylor. London: Pickering & Chatto, 2010.
- Gadamer 1994:** Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Trans. Joel Weinsheimer, and Donald Marshall. New York: Continuum, 1994.
- Iser 1993a:** Iser, Wolfgang. *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Iser 1993b:** Iser, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Iser 2000:** Iser, Wolfgang. What Is Literary Anthropology? The Difference between Explanatory and Exploratory Fictions. // Ed. Michael P. Clark. *Revenge of the Aesthetic. The Place of Literature in Theory Today*. Berkeley Los Angeles London: University of California Press, 2000, 157-77.
- Levinas 1989:** Levinas, Emmanuel. Substitution. // Ed. Seán Hand. Trans. Alphonso Lingis. *The Levinas Reader*. Cambridge Massachusetts – Southampton Great Britain: Basil Blackwell, 1989, 88-125.
- Levinas 1999:** Levinas, Emmanuel. *Alterity and Transcendence*. Trans. Michael B. Smith. London: The Athlone Press, 1999.
- Neri 2010:** Neri, Barbara. Sonnets from the Portuguese. // Gen. ed. Sandra Donaldson. Vol. 2. Vol. eds. Marjorie Stone and Beverley Taylor. *The Works of Elizabeth Barrett Browning*. London: Pickering & Chatto, 2010, 425-35.
- Ricoeur 1966:** Ricoeur, Paul. *Freedom and Nature. The Voluntary and the Involuntary*. Trans. Erazim V. Kohák. Evanston Illinois: The Northwestern University Press, 1966.
- Ricoeur 1994:** Ricoeur, Paul. *Oneself as Another*. Trans. Kathleen Blamey. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1994.
- Tucker 2010:** Tucker, Herbert. Elizabeth Barrett and Robert Browning. // *The Cambridge History of English Poetry*. Ed. Michael O'Neill. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 617-34.

САНТИМЕНТАЛНО ПЪТЕШЕСТВИЕ ИЗ ИТАЛИЯ

Йордан Костурков
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

A SENTIMENTAL JOURNEY THROUGH ITALY

Yordan Kosturkov
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The paper paraphrases Sterne's title in an effort to map the work of four English and American writers: Willa Cather, Laurence Sterne, Muriel Spark, Gore Vidal as it tracks their actual journeys to the capital of Italy and projects these journeys into their work. The locations have been researched in situ with reference to documents and summarizing and complementing existing data, mostly in their correspondence. The real journey and the literary journey, sources and literary facts are the parameters of the 'journey' and it is enhanced in a Bulgarian 'road' where the work of these authors has travelled through translation.

Key words: Rome, Italy, mapping, Willa Cather, Laurence Sterne, Muriel Spark, Gore Vidal

В Рим през лятото на 2014 година (12 – 14 юни) се проведе една от много редките европейски конференции за творчеството на Уила Катър (седем години по-рано в Париж се проведе Единадесетият международен семинар за Катър, където един от основните доклади изнесе френският ѝ преводач, професорът по американска литература от Сорбоната, който съм имал щастието да ми преподава и на мен в Залцбург, Марк Шенетиер; другия основен доклад изнесе една от най-интересните съвременни английски писателки, за съжаление така слабо представена у нас – А. С. Байът). Темата на двудневния симпозиум в Рим беше „Катър в Европа, Европа и Катър“, участниците – над 40, представляваха десет американски щата и девет европейски страни: Португалия, Нидерландия, Румъния, Ирландия, Канада, Тайван, Франция и Германия. Сред организаторите и изтъкнатите изследователи на Катър бяха Кристина

Джорчели от Римския университет „Рома Три“, Андрю Джуъл, редактор на „Уила Катър Аркайв“, който съвсем наскоро издаде писмата на Катър, Марк Мадиган и доайенът Джон Дж. Мърфи. „Катър в България и България и Катър“ е част от този културен диалог – макар и скромно преведена, Катър присъства в българската култура още от 30-те години на двадесети век (1937, 1938), а засиленият критически интерес в Европа и другаде по света през последните десетилетия има и българска проекция (Костурков 2013: 10 – 11).

България у Катър също присъства, макар и още по-скромно – в анализирания пасажи на „Един от нас“ (Костурков 2011), в статията ѝ „Симфония от Новия свят“ (Катър 1970). Катър е от авторите, на които съм посветил научните си изследвания, но фактически българско участие в Рим предизвестено нямаше и симпозиумът беше приключил седмица преди моето представяне. Това стана естествената причина да се осъществи планираното картиране на четиримата автори: Уила Катър, Лорънс Стърн, Гор Видал и Мюриъл Спарк. Картирането или картографирането е позната техника и не ми се струва необходимо да изтъквам възможностите ѝ тук, но съображенията ми и логиката на избора са свързани не само с обстоятелството, че четиримата автори имат своята „римска“ връзка, но главно защото имат българско присъствие, както и обстоятелствата, че такива опити не са много популярни като подход в научното изследване у нас.

Катър посещава многократно Европа, пътува из нея, като първото ѝ посещение в Рим е през 1908 година. В писмо до брат си Роско тя отбелязва:

Предния ден се снабдих с пътеводител на Рим. Струва ми се доста странно, че наистина потеглям за Рим – защото, разбира се, Рим винаги е съществувал за мен, той е толкова важен факт в живота на човек от Ред Клауд като мен и във въображението ми винаги е бил Столичният град. Рим, Лондон и Париж бяха сериозни неща, когато заминах на юг, за да уча – те бяха, така да се каже, трите главни града на Небраска (Джуъл 2013 ID 2057).

Това пътуване до Италия единствено се отразява в изпратената поща при посещението ѝ там в три пощенски картички. Първата (2062) е от 10 юни 1908 година, пак до Роско Катър: „Това е куполът на „Свети Петър“, видян оттам, откъдето за пръв път го видях – от един от прекрасните римски паркове...“ (Джуъл 2013 ID 2062). Гледката ѝ напомня за обстоятелството, че там е роден модерният свят – през 800 г. в катедралата е коронясан Карл Велики и се поставя началото на Свещената римска империя (на германската нация), а в нача-

лото на новата ера е погребан апостол Петър, като Катър разграничава Рим на империята от Рим на Ватикана и католическото Средновековие. Гледката на Катър е откъм построената през седемнадесети век вила „Дория Памфили“, която се намира на левия бряг на Тибър. Не е известно къде отсяда Катър, но от местоположението на вилата, ако приемем, че тя го свързва с вилата, можем да предположим, че е отседнала в района Треставере. Втората пощенска картичка е идентична (ID 1855) от 11 юни, до по-малката ѝ сестра Елси Катър, обяснява, че оттам за пръв път вижда „Свети Петър“ и че обича вечер да седи край фонтаните (на вилата). Третата картичка е от 16 юни пак до по-малката ѝ сестра Елси Катър (Джуъл 2013 ID 1893) и представлява изглед на „Кастел Сант’Анджело“ – „Замъка на светия ангел“, някога най-високата сграда в Рим, използван от папите като крепост, но фактически построен да приюти праха на император Адриан през 123 – 139 г. от н. е. Катър обяснява на „Боби“ – Елси, че на картичката са изобразени гробницата на Адриан и отново „Свети Петър“. Тя е разочарована от Тибър – *„безинтересна, разочароваща рекичка“*, и ѝ съобщава, че предния ден е прекарала цялата сутрин в *„двореца на цезарите“*, обрасли с *„милион макове“* – има предвид руините на Палатинския хълм. *„Огромната състезателна писта“* трябва да е „Циркус Максимус“, който не е реставриран до днес. Изгледът на картичката също е откъм страната на Треставере. Катър съобщава, че предната седмица цял ден се разхождала из дома на цезаря (вероятно дома на Август) и така се изморила, че останала на следващия ден да си почива в леглото. Втората картичка може да потвърди, че е отседнал в Треставере, като Палатинският хълм е сравнително близо пеш, на другия бряг на Тибър. Освен картичките Италия у Катър намира отражение поне в един герой италианин в прозата ѝ (*„дребничкия те-нор“* във „Флавия и нейните творци“), но другояче Рим и всъщност Италия не присъстват като тема у нея.

Еднократен и кратък е и престоят на Лорънс Сърн в Рим (и Италия), но определено предизвиква интерес заради неизпълненото обещание в заглавието на „Сантиментално пътешествие из Франция и Италия“. Преведеният у нас в 2 издания роман „Сантиментално пътешествие през Франция и Италия“ почти не съдържа „италианско“ пътешествие и в този смисъл предлогът „през“, поправен от издателите и на двете издание с „из“, е повече от адекватен. Романът почти не съдържа такова пътешествие, защото има теоретичен спор за неговата „незавършеност“, но фактически действието в заключителната глава се развива в Италия. Макар че анекдота, разгънат в тази глава, Сърн

чува във Франция, в Кале, по време на второто си пътешествие там – което в действителност ще продължи в Италия (Стърн 1981: 2009).

Опорна точка при картирането бяха – при липса на други извори досега (за съжаление, точно такава информация липсва и в продължението на „Сантименталното пътешествие“, „дописано“ от приятеля на Стърн Джон Хол-Стивънсън в „Сантименталното пътешествие на господин Йорик, продължено от Юджинийс“, т. 3 и 4) – писмата на Стърн от периода. Проблемите с тези писма, както и при всяко друго епистолярно наследство, е доколко те са пълни, неподправени, редовно редактирани и т. н. Добре е известно, че писмата на Стърн са обработени и публикувани от дъщеря му Лидия и всички читатели и почитатели на Стърн са длъжни да ѝ бъдат признателни въпреки нейните вмешателства, въпреки останалата неяснота дали това са всички писма и кои са адресирани до съпругата му Елизабет (Elizabeth) – „Лизи“, и кои – до известната Елайза (Eliza).

За пръв път Артър Каш се опитва да проследи „италианското“ пътешествие на Стърн на основата на биографичните сведения, но Мелвин Ню години по-късно внесе известни корекции в съпоставките му. Дискусията – и тя е най-вече на концептуално литературоведско ниво – е дали може да следим маршрута на Стърн и на Йорик в „Сантиментално пътешествие“. Анализът на Мелвин Ню – за разлика от подхода на Каш, е по-скоро, че не можем и това е много разочаровашо. Не само заради Стърн, а и заради други подобни опити (примерно за картиране на Ъпдайк по време на краткото посещение на американския романист в България и това на героя му Бек в „Българската поетеса“, което осъществиха в съавторство сръбската изследователка Биляна Дойчинович и Уорд Бригс (Бригс 2015: 1 – 36).

Така че единствено можем да продължим по запазените (обработени или не) писма реално да разгадаваме маршрута и събитията по време на „италианското“ пътешествие на Стърн (конкретно – в Рим), което предоставя възможност за преценка доколко реалното пътешествие – доколкото то е описано, съответства на несъстоялото се литературно пътешествие.

И така, на 10 октомври 1765 година Стърн потегля на пътешествие, което ще продължи 7 месеца, в края на октомври е в Лион, а на 7 ноември е в Торино. Пътувал е 8 дни през Савойските планини (маршрута на Йорик) и остава в Торино 10 дни. На 18 ноември потегля за Милано, месец по-късно, на 18 декември, е във Флоренция. Прекарал е общо 1 месец в равнините на Ломбардия, посещавайки Милано, Парма, Пиаченца, Болоня, прекосил е Апенините. Във Флоренция ос-

тава 3 дни – до 21 декември, и 5 дни по-късно, както е планът му, на 23-ти, посещава Ватикана, Пантеона и се готви да остане в Рим 14 дни, преди да продължи за Неапол. Ако продължим да датираме маршрута му, съдейки по писмата, на 5 февруари е в Неапол. Според плана му трябва да се върне през Светата седмица в Рим (през 1766 година тя е 23 – 30 март, а Великден е на 30 март). Пътят му минава през Монте Касино и през „мартенските иди“ е в Рим. Оттук има първоначално намерение да се върне през Венеция, Виена и Берлин, но това намерение се осуетява и вместо това през Флоренция и Ливорно пристига в Марсилия, на 25 май е в Дижон, на рождения ден на крал Джордж III, 4 юни, се е върнал в Англия, а на 28 юни се е прибрал в Йорк.

Като реконструираме маршрута напълно надеждно по датите в кореспонденцията му, без да спекулираме по какви причини прави промени в първоначалните си намерения, най-малкото сме убедени, че Стърн прекарва значително време в Италия и е събрал достатъчно материал за „италианското“ си пътешествие. Разполагаме обаче с едно косвено доказателство за тази негова готовност. Оливия Сантови в две изчерпателни статии – „Сантименталният, „неубедителен“, склонен към отклонения Стърн в Италия“ в сборника „Рецепцията на Стърн в Европа“ и „Приключенията на пътешественика Лоренцо Стерн в Италия“ в списание „Шандиън“ (Сантови 2004: 193 – 219, Сантови 1996: 79 – 97), е събрала най-изчерпателна информация за рецепцията на Стърн в Италия – от епохата на съвременниците на Стърн до наши дни, и конкретизира иначе неизвестни от писмата му моменти на основата на италиански източници. Защото писмата са доста съдържани – освен посещението във Ватикана и Пантеона (последното фактически е отбелязано с описанието на срещата със Смелфънгъс-Смолет там), знаем, че той носи писма до банкера Белони, а така също и позира за прочутия си барелеф. Сантови разказва за срещата му с някои от най-благородните римски фамилии, сред тях – Дория (това е същото семейство Дория, което строи вила „Дория Памфили“) и Сантакроче. В Милано пък се среща с Алесандро Вери, а две години по-късно този изтъкнат италиански интелектуалец от епохата на Просвещението посещава Стърн в Лондон. Това е известно от кореспонденцията с брат му Пиетро Вери. В писмо от 1 март 1767 година той описва срещата си с автора, който му казал, че пише „Сантиментално пътешествие из Италия“. Стърн заявил, че „не си бил водил бележки за пътуванията си из Италия, но щял да си съчинява каквото му хрумнело: искал да разкаже за многобройните си приключения в Милано, с други думи, искал да си ги измисли без всякаква подготовка“ (по Сантови 1996: 194).

Като познаваме характера на Стърн, изглежда съвсем достоверно, че е споделил всичко точно така, а Алесандро го препредава с цялата си наивност, но като цяло едва ли можем да го тълкуваме другояче, освен като поредна екстравагантност на автора.

Стърн започва „Сантиментално пътешествие“ почти по същото време, когато среща Елайза Дрейпър – края на януари – началото на февруари 1767 г., а отношенията им продължават до нейното отпътуване през април същата година. През този период са написани 22 писма до Елайза (в изданието от 1807 г.), а от 13 април Стърн води, както са се договорили с нея, своя „Дневник за Елайза“ („Дневника на Брамина“) – до 4 август и с постскрипт от 1 ноември 1767 година¹. Стърн планира „Пътешествието“ в четири тома още през юли 1766 година, но очевидно работи върху първите токове най-активно през лятото (юли) 1767 г., продължава да пише през ноември същата година, като по същото време се бори и със заболяването си. През декември първите два тома са завършени и той заминава за Лондон. На 27 февруари излиза първото издание, на 18 март Стърн почива.

Посещенията на Стърн в Пантеона (Смолет-Смелфънгъс), Ватикана и банката на Белони не се свързват с възможни препратки към неговите текстове. На основата на косвени препратки посещението му в банката е свързано с уреждането на финансови въпроси, главно изпращане на пари във Франция, където са съпругата му, лекуваща психичното си заболяване, и дъщеря му Лидия. И пътешествията му – „през“ Франция и това „през“ Италия, продължават дълги месеци и негов постоянен ангажимент е уреждането на такива въпроси. Няма сведение за това къде е отседнал, но допълнителни проучвания за банката, както и на архивни материали *in situ*, свързани с гостуването му у Дория и Сантакросче, могат да запълнят тази празнина. За семейство Дория има достатъчно материал, съществуват и възможности за разширяване на сведенията за банката, основана от Франческо Белони (1760 г.), и конкретно за клона в Рим на Джироламо Белони: адреси, свързани с банката са познати – „Виа дел Говерно Векио“ (в близост до „Пиаца Навона“) и „Пиаца Фиамета“ на 500 метра северно, където се намира „Палацо (по-скоро Каса) Фиамета“. Разполагаме с доста подробна информация за едно вероятно непланирано събитие – срещата с английския скулптор от холандски произход Джоузеф Нолекенс (1737 – 1823) и позирането за прочутия мраморен бюст. Всъщ-

¹ Бетховен (1770 – 1828) е роден 2 години след смъртта на Стърн и неяснотите в спора за идентичността на Елизе от *Für Elise* сякаш кореспондират със заглавието на Стърновия дневник.

ност той е насочен към младия скулптор от приятеля си Гарик, на когото Нолекенс прави (първия в кариерата си) такъв бюст. Гарик пътува до Италия през 1763 – 1764 година със съпругата си, виенската балерина Ева-Мария Вайгел (Виолети). Нолекенс работи в Рим до 1770 година, като вероятно пристига там през 1762-ра.

Срещата (срещите) на Стърн с Нолекенс са станали по време на престоя на автора в Рим (от Коледа до 10 януари и от началото на март до началото на април). Най-вероятно обаче оригиналният бюст е бил гипсов, като копията на мраморния бюст вероятно са изпълнени по-късно, защото единственото сведение за мраморен бюст на приятеля на Стърн, печатаря Томас Бекет, от 12 февруари 1771 година не се подкрепя по никакъв друг начин. Приемливо е да се смята, че Стърн позира през първото си посещение в Рим (ателието на Нолекенс е в пресечка на „Виа дел Бабуино“, която свързва „Пиаца дел Пополо“ с „Пиаца ди Спаня“) и вероятно се отбива отново при скулптора на връщане от Неапол.

Девети том на „Тристрам Шанди“ (завършен през 1767 година) съдържа италиански мотиви и препратки – но без нужната конкретика, особено относно Рим.

След завръщането си от Рим Стърн продължава към Франция и всъщност повтаря пътя си в обратна посока. Интересно е, че вариантът за връщане през Венеция, Виена и Берлин е предложен в епизода със Смелфънгъс-Мънфънгъс. Реалното пътешествие на Стърн, дори така схематично очертано, предлага възможности за художествено претворяване на „италианския маршрут“, но предвид здравословното състояние на Стърн трета и четвърта част на романа не са осъществени. Продължението ни предлага приятелят му Хол-Стивънсън, Юджиниъс от „Тристрам“ и от „Сантиментално пътешествие“. Освен че „завършва“ разочароващо незавършения случай в „Деликатен случай“, Хол-Стивънсън не прави опит да описва италианското пътешествие в своите трети и четвърти том, а се фокусира предимно върху Париж, като друго изследване може да установи връзка между кореспонденцията му със Стърн като извор на текста.

Като цяло римските маршрути на Гор Видал са в същия район на древния град, но по различни съображения. Всъщност информацията за тях е от първа ръка, предимно от мемоарните книги на Гор Видал „Палимпсест“ (1995 г.) и „Мрежова навигация“ (2006 г.), за съжаление, и двете непревеждани у нас. Гор Видал посещава за пръв път Рим на тринадесетгодишна възраст през лятото на 1939 година заедно със съучениците си и преподавател от престижното частно пансион-

натно училище „Сейнт Олбънс“, като при избухването на войната на 1 септември групата се прибира през Лондон, където посланик е бащата на Кенеди. Второто пътуване до Рим е в началото на март 1958 година, когато е нает от режисьора Уилям Уайлдър да редактира сценария на „Бен Хур“. Върху сценария на „Бен Хур“ той работи в киноцентъра „Чинечита“ в Южен Рим и там се запознава с Федерико Фелини, който тогава започва снимките на „Сладък живот“. Гор Видал вече е замислил романа си „Юлиан“ и на основата на своите проучвания е добре запознат с римската история, което е също причина за участието му в процеса на подготовка на крупния проект. Като изключим „Чинечита“, не разполагаме към този момент с друга информация за локациите от престоя му в Рим. Можем да предположим обаче, че още тогава е посещавал и основаната през 1897 година като университетски център за изучаване на изящните изкуства от американски студенти „Американска академия“ с нейната много богата библиотека на хълма Яникул, в Треставере. Сегашните постройки са от 1914 година, с изключение на „Вила Аурелия“ (1650) – шаба на Гарибалди по време на обсадата на Рим от французите през 1849 година.

За трети път Гор Видал пристига в Рим „след изборите през 1960 година“ – това са президентските избори от 8 ноември, когато е избран Кенеди, а самият Гор Видал също участва, но като кандидат за Камарата на представителите на американския Конгрес от същата, Демократическата, партия. По това време вече са започнали отношенията му с Хауърд Остин (продължили до смъртта на Остин през 2003 г.). Гор Видал има общ пастрок с бъдещата съпруга на Кенеди – Жаклин, но различни майки, и това е причината да гостува в Белия дом по-късно. В мемоарите си авторът обяснява, че той и Остин живеят най-напред на „Виа Джулия“, след това „Ларго ди Торе Арджентина“ на десния бряг на Тибър, между реката и „Корсо Виторио Емануеле II“, в близост до „Кампо де Фиори“. Недалече е и сградата на „Чентро студи Американни“, разположена в „Палацо Матеи“ на улица „Виа Микеланджело Катетани“, точно където беше намерена изоставена колата „Рено 4“ с трупа на отвлечения от „Червените бригади“ министър-председател Алдо Моро. Видал живее още на „Ларго ди Торе Арджентина“ през 1971 година и продължава да поддържа отношения с Фелини, защото в мемоарите е описано посещението на режисьора, който кани Видал да участва в прочутата финална сцена на „Рим“ на Фелини, заснета на „Виа деи Коронари“, на север, между площад „Пиаца Навона“ и Тибър.

Третият „римски“ филм на Гор Видал е „Калигула“ (1979) на режисьора Тинто Брас по сценарий на Видал с Малкълм Макдауъл, Хелън

Мирън, Питър О'Тул, Джон Гилгуд. Филмът, спонсориран от „Пентхаус“, е с добавени без съгласието на творците порнографски сцени. Преди това, през 1973 година, Видал купува вилата „Рондиная“ – „Лястовичето гнездо“, в градчето Равело, което и Уила Катър посещава от 3 до 10 май 1908 година, като отсяда в хотел „Капучини“ на „Виа Анунциате-ла“. Това е документирано в писмо до Сара Орн Джуит и до сестра ѝ Елси. Дали Видал е запознат с това, не знаем (разстоянието е по-малко от два километра). Той прекарва по шест месеца годишно в Рим и Равело и останалата половина на годината – в Лос Анджелис, щата Калифорния. През 2004 година, след смъртта на Остин, Гор Видал продаде вилата, където беше посрещал Мик Джагър, Хилъри Клинтън, принцеса Маргарет, Съюзън Сарандън, Жаклин – вече Онасис, и други, за над 20 милиона долара. Освен спомените (мемоарните книги) и донякъде „Юлиан“, както и филмовите му приключения, сред тях – сценариите на „Сицилианецът“ (по Марио Пузо) и по „Да забравиш Палермо“ на Едмон Шарл-Ру, Италия и по-конкретно Рим не са оставили литературни следи в творческата биография на Гор Видал.

Пътят на шотландката Мюриъл Спарк към Рим и Италия минава през Ню Йорк, където среща У. Х. Оудън, Стивън Спендър, Джеймс Болдуин, Джон Ъпдайк. Тя пристига в Рим през 1967 година, когато е написала повечето от най-известните си романи и е вече на 49 години, разведена от 25 години с душевноболния си съпруг и жестоко скарана със сина си Робин (роден през 1939 г.) на религиозна основа, преживяла е серия любовни разочарования с редица мъже, в това число и с бъдещия си биограф. Един ден през 1968 година там, във фризьорския салон, я забелязва и разпознава приятелка на Пенелопи Джардин (дъщеря на генерал, тринадесет години по-млада, изгубила родителите си на 14-годишна възраст, тогава студентка по скулптура в Академията за изящни изкуства в Рим) – на десния бряг на Тибър, недалече от „Пиача дел Пополо“ и „Виа дел Корсо“. Пенелопи ѝ предлага услугите си като секретарка, преводачка и шофьор и остава с нея – отначало в Рим, в квартирата ѝ на „Кампо де Фиори“, след 1979 година – в селцето Оливето, комуна Чивитела ин Вал ди Киана, провинция Арецо, област Тоскана. Спарк живее там до смъртта си (почива в болница във Флоренция), като пътува до Обединеното кралство и из цяла Европа – Венеция, Франция, Германия, Холандия, Швейцария, Испания. (През 1998 година за втори път се свързах с нея – този път ѝ изпратих картичка от Ню Йорк, за да ѝ напомни за „Парникът край Ист Ривър“.) Мюриъл Спарк написа автобиография, но в нея разказа за живота си само до края на петдесетте години, така че можем да разчита-

ме повече на биографията ѝ, написана от бившия ѝ любовник Дерек Станфорд, както и на откъслечните спомени на Пенелопи Джардин. Италия в творчеството ѝ е отразена чрез портрета на най-прочутата ѝ героиня Джийн Броуди, както и в романа „Териториални права“, където сцена на действието е Венеция. Рим отсъства от нейната литературна топография, а по-голям интерес за нас представлява главната героиня на този роман, политическата емигрантка българка, българската тайна полиция, българските монархисти. Този роман обяснява защо Мюриъл Спарк, която имаше преведени в България няколко романа („Лице за публиката“, „Балада за Пекъм Рай“, „Разцветът на госпожица Джийн Броуди“ – тогава, през 1978 година, за пръв път се свързах с нея, „Абатисата от Крю“, „Момичета със скромни средства“), след „Териториални права“ повече не се превеждаше.

И Гор Видал, и Мюриъл Спарк бяха развили обичта си към Италия вероятно и заради далечния италиански произход на родовете си, а аз пак заради Рим и Италия реших, че е добре да обединя като преводач на четиримата автори и техен изследовател в този опит за картиране.

ЛИТЕРАТУРА

- Бригс 2015:** Briggs, Ward and Biljana Dojčinović. The Bulgarian Poetess: John and Blaga. *The John Updike Journal*, vol. 3. No.2, Winter 2015, The John Updike Journal, Cincinnati, Ohio: University of Cincinnati Press, 2015, 1 – 36.
- Джуъл 2013:** Jewell, Andrew, Janis Stout (eds.). *The Selected Letters of Willa Cather*. New York & Alfred A. Knopf, 2013.
- Катър 1970:** Cather, Willa, William M. Curtin (ed.). *The World and the Parish, Volume 1: Willa Cather's Articles and Reviews, 1893 – 1902*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1970.
- Костурков 2011:** Костурков, Йордан. *Аспекти на модерността в творчеството на Уила Катър*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2011.
- Костурков 2013:** Костурков, Йордан. Уила Катър – изгубена и преоткрита в българската култура. // *Литературен вестник*, V, № 6 – 12 февруари 2013, 10 – 11.
- Сантовети 1996:** Santovetti, Olivia. The Adventurous Journey of Lorenzo Sterne in Italy. // *The Shandean*, Coxwold, York: The Laurence Sterne Trust, № 8, November 1996, 79 – 97.
- Сантовети 2004:** Santovetti, Olivia. The Sentimental, the „Inconclusive“, the Digressive: Sterne in Italy. // de Voogd, Peter, Neubauer, John,

(eds.). *The reception of Laurence Sterne in Europe*. London-New York: Thoemmes, Continuum, 2004, 193 – 219.

Стърн 1981: Стърн, Лорънс. *Сантиментално пътешествие из Франция и Италия*. София: Народна култура, 1981.

Стърн 2009: Стърн, Лорънс. *Сантиментално пътешествие из Франция и Италия*. София: Сиела, 2009.

GEORGES HALDAS : LE SCRIBE ASSIS

Jean-Paul Rogues
Université de Caen

THE SEATED SCRIBE

Jean-Paul Rogues
Caen University

Georges Haldas, aside from the French formalisms, gives to the poetry of the second half of the 20th century its orientation. If his writing finds its roots in the poetic emotion and in the state of poetry, his concept of testimony leads him to consider man in his metaphysical and anthropological dimensions. From this perspective, he develops a new concept of humanism based on this very relation.

Key words: gift, man, testimony, essential, sacred, poetic emotion, state of poetry, otherness

Me semble qu'il n'y a plus « d'œuvre » à faire, aujourd'hui, en littérature. Mais des approches seulement pour mieux cerner l'homme. Son devenir. Chercher – en relation avec ce devenir – le *sens*. Et de quoi faire face à la dégradation, l'érosion du temps, la mort. Bref, une humanisation perpétuelle de l'Homme. Celui qui aide, en s'aidant lui-même, à prendre conscience de cette tâche : laquelle est, en même temps, une fonction vitale, quasi religieuse – au sens de : relier – celui-là, aujourd'hui, fait véritablement une œuvre. Qui est une œuvre de vie. Non 'littéraire' seulement. (Haldas 1989 : 196)

Georges Haldas est né en 1917 en Céphalonie, île grecque de la mer Ionienne ; à l'âge de neuf ans il rejoindra avec sa famille Neuchâtel, ils s'installeront finalement à Genève, où il meurt en 2010. Sa grand-mère paternelle était vénitienne et sa mère suisse francophone, des Franches Montagnes dans le Jura. Son père, un exilé qui avait travaillé avec les Anglais en Inde, lui transmettra, dès son enfance, une connaissance approfondie de la mythologie grecque. Mais cette chrysalide aux reflets multiculturels dut attendre sa métamorphose. Haldas fut en effet longtemps un élève médiocre qui, comme beaucoup d'autres, était plus intéressé par le football que par les études, jusqu'au moment où Albert Béguin, l'auteur de

L'Âme romantique et le rêve, le futur directeur de la revue *Esprit*, devint en 1934 son professeur. Grâce à ce dernier, la littérature et les textes anciens deviennent vivants et semblent s'adresser personnellement à des jeunes gens de l'entre-deux guerres. Dans de nombreux entretiens radiophoniques, Haldas fera part de deux anecdotes. La première concerne un devoir de littérature ; il lui est demandé d'expliquer comment il voit Hélène, Hélène de Sparte, à partir d'un ensemble de textes proposés par Albert Béguin. Cette figure féminine va passionner ce jeune homme de dix-sept ans, au point qu'il remettra 120 pages à son professeur. La seconde anecdote est la conséquence de ce premier intérêt. Ce même professeur d'exception lui demande s'il sait taper à la machine, il ment, loue une machine à écrire et lorsque sa famille est endormie, tape avec deux doigts le grand œuvre d'Albert Béguin, entrant ainsi en contact non seulement avec le monde grec pour lequel il avait les clés nécessaires, mais aussi avec le romantisme allemand dont il ignorait jusque-là l'existence.

Au fil de ses publications, son œuvre s'est organisée comme une stratification d'écrits en apparence très différents mais qui appartiennent au même effort et à la même exigence poétique. Il faut distinguer cinq modalités d'une même écriture :

1. les poèmes, ceux qui sont publiés à partir de 1940, car il avoue lui-même que ceux qu'il écrit auparavant sont exécrables.
2. les chroniques et les légendes (*légendes des cafés, du football, des repas*), de longs récits comme *La maison Calabre*.
3. L'État de Poésie: ensemble de réflexions et de ressassements sur la nature même de l'expérience poétique.
4. La confession d'une graine : écriture qui prend en charge le mouvement qui conduit le moi à l'État de Poésie.
5. Les traductions et les essais, notamment les traductions d'Umberto Saba.

L'ensemble de ces niveaux sera abondé d'année en année, livrant ainsi une œuvre polyphonique. Il faut ajouter enfin un grand nombre d'entretiens radiophoniques dont trois majeurs : les entretiens réalisés pour la radio Suisse romande, ceux de France Culture (2001), et particulièrement ceux réalisés en 1999 avec Charles Ventley et Simon Roth¹.

Enfin avant de s'engager dans une rapide restitution d'une pensée qui se construit dans cinquantaine d'ouvrages – du moins si l'on réduit la poésie

¹ Quatre CD dans lesquels Haldas confirme de vive voix ce qu'il a développé dans ses écrits pendant 60 ans.

à un volume –, il est absolument nécessaire de dégager l'œuvre de Georges Haldas d'une doxa agaçante, contre laquelle il est lui-même souvent obligé de réagir. Elle consiste à ignorer l'ensemble de l'œuvre pour faire de l'auteur le poète des cafés ou du football. Cette lecture qui le spécialise dans une sensibilité populaire nuancée d'humilité, et d'apparence anti-intellectuelle, tend à le rapprocher par exemple de Pierre Sansot et de son ouvrage intitulé « *Les gens de peu* »². Elle donne une image très fautive de l'œuvre de Georges Haldas. Ce dernier en effet deviendrait peu ou prou un sociologue qui, dans une écriture proche de la parole, d'apparence peu rhétorique, se proposerait de restituer le dire du peu, du quotidien, des petites choses, d'un réel déclassé et d'un espace délaissé par les formalismes comme le Nouveau-roman ou l'OULIPO, mais aussi par les déconstructions qui conduisent à douter de l'existence même du réel et du sujet.

Il s'agit d'une double erreur, car en vérité Georges Haldas refuse et l'analyse psychologique et une analyse sociale déterministe qu'il conçoit comme réductrices. Son intérêt pour les faits communs ne permet nullement de le rattacher aux malheureuses tentatives minimalistes contemporaines, dont la plus connue est celle de Philippe Delerm. Le quotidien est au contraire, pour lui, une matière susceptible de révéler la singularité d'une expérience essentielle ou l'émotion collective, et non les sensations et les petits accidents du moi et leurs insondables conséquences psychologiques feuilletonesques qui rapetissent l'homme au presque rien d'une jouissance dérisoire. Haldas, comme Proust, comme les écrivains russes qu'il affectionne sera métaphysicien. Il est le « conteur métaphysique » d'Henri Raynal. Comme lui il sait qu'il existe un sacré profane avec lequel il est nécessaire de se réconcilier. Il récuse de plus toute idée d'observation sociale. À l'idée de terrain, d'enquête sociale, il oppose de grandes fresques et redit toujours à qui nous sommes redevables et de qui nous sommes tributaires et, pour ce faire, il convoque dans sa réflexion à la fois l'antiquité grecque, le christianisme, la civilisation occidentale et les littératures russes et italiennes. Le terme de *chronique* est trompeur tant Haldas entend témoigner du « maintenant de toujours », de ce qui, dans le temps, échappe au quotidien, loin de toute représentation de la vie comme une succession d'événements.

Son écriture l'engage sur une toute autre voix, ce qui n'équivaut pas au refus de questionner la nature du lien social. Il recueillera en effet dans ses récits la part fragile, presque inaperçue, de humanité de l'homme, qui se constitue dans la relation, il n'entend donc pas « s'exprimer »,

² Paris, PUF, 2002.

l'expression de l'ego lui semblera dénué d'intérêt. Ce dont il devra témoigner c'est du « *Grand Arbre de l'Homme* ».

Le témoignage

Une littérature qui n'est pas témoignage me paraît dénuée d'intérêt. C'est du destin des hommes et de l'Homme qu'il s'agit. Nom d'écriture. Qui n'est qu'un révélateur. Et ce n'est pas l'écriture qui est sacrée – comme certains imbéciles me font dire mais la vie. – Elle – l'écriture – n'étant que le témoin du sacré. (Haldas 1989 : 203)

Terme complexe en vérité que cette notion de témoignage, dans la mesure où il est chargé de rendre compte du fondement même de son écriture. Comment, en effet, échapper aux pires tautologies : l'écriture est la vie et le poète témoigne de la vie qui est sacrée. La démarche de Georges Haldas s'avère beaucoup plus complexe et oblige à porter notre regard sur les objets dont il entend témoigner et à préciser ce qu'il entend par *Etat de Poésie*.

L'État de Poésie, toujours écrit avec une majuscule, désigne une expérience dont il entend témoigner. Son essence est la pulvérisation d'un *moi* égotique qui se présente comme la partie extérieure du sujet, son caractère social et psychologique a priori stable et dénué d'intérêt. Cette pulvérisation permet d'accéder au *je* dans l'expérience de « la minute heureuse ». Ce *je* est seulement accessible lors de la rencontre avec un nous, c'est à dire lorsque s'opère la relation avec une altérité. Cette rencontre conduit au sentiment d'éternité : état passager -l'expérience singulière demeure éphémère – mais qui est reçue comme un don, et qui comporte déjà en lui-même le désir d'être dit. La parole poétique comme le récit mille fois répété dans un café sera fixée, augmentée, transmise et partagée à l'infini.

Un petit récit comme *les Travailleurs du Rail*³ illustre parfaitement ce mouvement de circularité des dons :

Un soir, donc, que j'étais parti assez tard de la grotte, après une série de stations préalables dans différents établissements de ce quartier, [...] je m'étais retrouvé, sans trop savoir comment, dans une rue du centre-ville, vers trois heures du matin. Où soudain une gerbe de lumière intense m'aveugla. Des ouvriers, travaillant à la réfection d'une voie de tram faisaient de la soudure autogène. Je ne trouvais rien de mieux dans l'état où j'étais que de venir, en titubant, m'asseoir au bord de la fouille. Pour les regarder œuvrer. [...] Je me sentis pusillanime avec mes équipées nocturnes ; mes songeries ; mes éternelles et vaines questions sur la vie, la mort. Et en définitive, humainement parlant de peu de poids. [...] « Petit,

³ In *Le Grand Arbre de l'Homme*, 1989.

il faut te coucher ». Ce conseil paternel, à la fois est fraternel, prononcé sans aucune ironie, ni agressivité acheva de me remettre. Comme l'arbre de lumière chargé de la rumeur des oiseaux, devant l'Hôtel des Postes. Mais avec plus de force encore. Ce n'était pas la Nature, ici, qui parlait. Mais, à travers deux hommes, l'Homme. Ou, si l'on veut, la relation humaine. Qui seule sauve des griffes de la destruction. M'étant levé, je saluai les deux personnages, qui me répondirent par un simple hochement de tête. Et je m'en fus chez moi dormir. Essayer de dormir une heure ou deux. (Haldas 1989 : 88-89)

C'est donc l'accès à l'autre et à sa générosité qui suscite le témoignage, Haldas avoue qu'il « ne peut prendre congé » sans rappeler cette péripétie. Souvent il emploie les termes d'offrande ou de « sacrifice invisible », évoque lui-même Abraham et présente son écriture comme une consommation sacrificielle. C'est le moi égotiste qu'il sacrifie pour accéder au *je*. Mais cette représentation chrétienne, somme toute assez convenue, s'avérera toujours plus complexe. En effet il retrouve en même temps le sens chrétien du sacrifice mais surtout un fond anthropologique plus vaste auquel il reste le plus sensible. C'est celui de la circularité des dons selon Marcel Mauss et de la triple obligation de donner, recevoir et rendre⁴.

Dans l'exemple des *Travailleurs du Rail*, nul sacrifice, le *je* « de peu de poids » se voit métamorphosé et lesté de sa part d'humanité qui transcende les hommes et permet d'accéder à l'Homme et au-delà au « Grand Arbre de l'Homme ». La question du sacrifice est écartée. D'ailleurs, pour répondre aux questions qu'il se posait, il avait imaginé un moment faire des études de théologie, mais le professeur de théologie auquel il s'était adressé l'en avait dissuadé, en lui expliquant que le caractère juridique de la théologie ne convenait nullement à son caractère et n'apporterait pas de réponse à ses questions. Ainsi Georges Haldas se verra contraint de constituer son propre dogme, sans récuser toutefois l'apport fondamental de la religion chrétienne. Il faut souligner cependant que, bien qu'il se représente en « scribe assis », il n'est pas seulement le receveur passif de ce qui lui est donné. En effet, il ne refuse pas le détour intellectuel qu'il met en œuvre dans son désir de témoignage. Charles Juliet, lors de leur rencontre à Lausanne en fait un portrait éloquent « je n'ai jamais vu, dit-il, une mécanique intellectuelle fonctionner à un tel régime. Quand on le quitte, après trois heures d'entretien, on est ivre de s'être épuisé à le suivre [...] » (Juliet 1982 : 131-134).

Cette réflexion est menée dans *l'État de poésie* depuis 1940, et les articulations majeures sont en place dès 1973. Plusieurs ouvrages rassemblent en effet les réflexions des expériences qui conduisent à

⁴ Marcel Mauss, *Essai sur le don* [1924], PUF, Paris, 1989.

l'écriture poétique. Il faut préciser encore que ce ne sont pas des journaux intimes. Les aventures du moi n'ayant pas la valeur requise pour être dignes d'être offertes dans l'échange fondamental qu'est l'écriture

L'État de Poésie

Pour comprendre ce qu'il entend par État de poésie, il faut d'abord se référer à ce qu'il appelle « les minutes heureuses »⁵. La formule est empruntée à Baudelaire, qu'il considère comme une des deux plus grands écrivains français avec Gérard de Nerval. Mais à cette formule il va donner un sens proche bien que différent. Il s'oppose, en effet, à la conception égotique de l'extase baudelairienne. Sa position est celle de l'accueil de ce qui est donné en partage, c'est l'autre qui s'exprime en lui, loin de toute réflexivité ipséiste. L'État de Poésie est « accroissement d'être », un sentiment de jubilation intime vécue intensément. Née de la relation, cette expérience comporte en elle-même le désir d'être dite, c'est dans ce sens que le poète est mené. Cette expérience est toujours singulière mais elle n'est pas unique ; elle se répète, elle semble liée à l'essence de l'être. Et lorsqu'elle ne se produit pas sur une longue durée, Georges Haldas parle alors de « carence d'être » (Haldas 1997 : 37). Si à l'opposé, elle se répète aisément il admet l'idée « d'abondance d'être » (Haldas 1989 : 205). Enfin, pour formuler la crainte de la perte de cet état, qui seul peut conduire à l'écriture, il citera Léon-Paul Fargue : « Eh musique tu ne vas pas me quitter! ».

Cet état, il le définit encore comme « une prodigieuse dilatation du moi, en fait jusqu'aux confins de l'univers » (ibidem : 80), ou encore comme « état de panique » (ibidem : 30), qu'il faut entendre étymologiquement comme participation à la totalité. Cet état donne le sentiment de l'infini ou de « la nostalgie de l'unité » (ibidem : 208), « qui engage l'être dans la solidarité cosmique » (Haldas 1997 : 99). Mais ce qui est important, c'est que « cette expérience comporte en elle le désir et la nécessité d'être dite » (Haldas 1989 : 91). L'écriture est donc témoignage « nécessité, besoin de transmission » (ibidem : 33) de la fragile part d'humanité qui sauve des griffes du nihilisme.

Le scribe assis

L'image qui convient le mieux à Georges Haldas pour caractériser la position de témoin qu'il entend occuper est celle avec laquelle il se représente celle du scribe assis, celui des statuettes égyptiennes. Assis en tailleur, il a une fonction d'enregistrement, ce qui suppose une forme de passivité à l'égard du réel. « Le scribe assis, est celui qui transmet, l'agent

⁵ L'Âge d'homme, Lausanne, 1989.

de la transmission » (ibidem). Il est encore le serviteur de quelque chose qui le dépasse, qui, existant hors de lui, lui permet d'exister. Le scribe s'efface, il reçoit et transmet mais « le livre seul approche ce qu'il y a de plus intime et de moins spectaculaire » (ibidem : 105). C'est pourquoi il s'interrogera toujours sur la position que peut occuper le scribe. Il souligne par exemple les attitudes très différentes qu'il oppose : celle de Platon et celle des Evangélistes. Pour lui, Platon est un témoin d'élite qui tend à faire disparaître Socrate dont il veut être le témoin, alors que les Evangélistes, qui n'ont pas le même talent, laissent surgir leurs personnalités et la personnalité du Christ. La préférence d'Haldas pour les Evangélistes s'explique parce qu'il assimile le témoignage à un accueil par effacement du moi.

Ainsi, la question rencontrée avec le témoignage est celle de la recherche d'une langue qui permette d'accéder à la particularité d'une expérience, sans la dénaturer ni courir le risque de l'incompréhension par un auditoire universel. Il avoue lui-même avoir écrit pendant une dizaine d'années des poèmes qui, dans cette perspective, ne lui donnaient pas satisfaction. S'il acceptait l'idée d'une écriture inspirée, cette représentation à elle seule ne pouvait résoudre les questions qu'il rencontrait. Il admet alors avoir été à la recherche d'une syntaxe particulière et d'une forme qui le satisfasse, jusqu'à ce qu'il choisisse ce qu'il appellera des *Chroniques* en renonçant apparemment à la forme poétique.

Les chroniques

Le choix des *Chroniques* ne doit pas surprendre puisque sa visée est celle du témoignage. Mais il se veut témoin et poète, position a priori paradoxale que de vouloir faire coïncider une parole poétique qui s'origine dans le voisinage du mystère et de l'énigme, et un témoignage sous forme de chroniques qui mettent en forme une expérience attestable par d'autres témoins. Il s'agit en effet pour lui de conserver, sous forme de témoignages, une expérience privée, mais aussi de pouvoir témoigner de la présence des autres. Dès lors son œuvre pourrait se scinder en deux : d'une part l'œuvre poétique et les Carnets de *l'État de Poésie*, et d'autre part les *Chroniques*. Mais la lecture de ces dernières tend à écarter cette répartition pour trois raisons essentielles.

La première est le refus conscient du journal intime : « ne pas céder à la tentation du Journal intime. Trop facile » (Haldas 1997 : 67). Georges Haldas se refuse au « cœur mis à nu » baudelairien. Son écriture ne sera ni celle de l'aveu et celle du secret. Il n'a nullement l'intention de se dire, le moi psychologique étant dénué d'intérêt, toute forme d'expression du moi

semblerait inutile, les aventures du moi n'ayant pas la valeur requise pour être dignes d'être offertes dans l'échange fondamental qu'est l'écriture. La seconde tient au fait que le sujet est absolument engagé dans les chroniques par l'émotion. Bien que le terme « *chroniques* » soit conservé pour ce qu'il comporte de temporel, ce n'est pas le déroulement des événements qui l'intéresse, mais ce qui s'arrache au temps. La troisième est que les poèmes eux-mêmes relèvent de la chronique. Lorsqu'il écrit par exemple « Un soir j'ai vu Ungaretti entrer dans un café... », il s'agit du souvenir d'un récit qui prend la forme d'un poème et dont le sens ultime est engagé dans la vie intime du poète italien.

Ainsi pour comprendre ce dont il entend témoigner, on doit reprendre les titres de ses Carnets de *l'État de Poésie* :

1973 *Les minutes heureuses* (expérience singulière)

1985 *Le cœur de tous* (et non le singulier et l'intime)

1995 *Le maintenant de toujours* (la permanence humaine)

Ainsi les *Chroniques – Chronique de la rue Saint Ours, La Légende des cafés, Le livre des Passions et des Heures –*, seront bien pour lui une entreprise de mémoire qui dépasse le pur récit. L'essentiel ne doit pas s'abîmer dans le temps, l'essentiel ne saurait être pour lui événementiel. Son écriture consistera donc à conserver l'essentiel du quotidien qui dépasse le quotidien. Dans cet esprit, il fera, par obligation morale, un effort de vérité qui le conduira hors des sentiers de la rhétorique, mais il sera également un effort d'explication rationnelle, allant parfois jusqu'à schématiser sa conception de l'émotion ou celle du sujet.

L'émotion poétique

Dans ses entretiens et dans *l'État de Poésie*, afin d'être le plus explicite possible, Georges Haldas schématise à grands traits sa conception de l'émotion poétique. Il rappelle en effet qu'il ne faut pas oublier que l'émotion, d'un point de vue étymologique, c'est être hors de (*ex-movere*) :

Le moi expulsé hors du moi → en situation de rupture → est relié à ce qui est autre.

L'émotion est à la fois une situation de rupture, mais aussi relation à une altérité, tout comme le poème qui opère un mouvement analogue :

Le poème → hors du langage ordinaire → instaure une relation nouvelle avec le lecteur (Haldas 1977 : 23)

Le « je » qui intéresse G Haldas est celui qui se constitue dès l'instant où on est soumis au mouvement de l'émotion poétique qui nous expulse du moi égotique. La question consiste ensuite à mesurer comment

s'opère le passage de l'émotion à la parole poétique. Il emploie l'image d'Athéna : « Un conglomerat de mots, hors de tout contrôle rationnel qui jaillit tout constitué comme Athéna casquée sortant de la tête fendue de Zeus » (ibidem : 23). Ce phénomène d'inspiration première est essentiel, il suffit ensuite de laisser s'engendrer le poème, le moi n'étant plus désormais que le lieu et l'agent obéissant à une dictée intime. Ainsi le *moi* va se dissoudre au profit du *je* qui est la voix de l'autre en nous : « cette voix qui a surgi en nous et qui dit mieux que nous ce qu'il y avait à dire » (ibidem).

Toutefois, il faut souligner l'effort intellectuel de Georges Haldas qui tient en effet à confronter le sensible au pensable, et s'interroge sur la notion d'authenticité du témoignage, et de son authenticité pensable selon deux critères. Le premier consistera à savoir si le moi fait obstacle et dans quelle mesure. Ainsi, on peut en déduire que si le *moi* l'emporte, l'ouverture au *je* ne s'opérant pas, le poème n'accède pas à ce qui le transcende et reste dans l'intime, éventuellement dans l'esthétique. Le second critère, qui n'est que le prolongement du premier, sera le sentiment de plaisir et de fécondité, c'est-à-dire un sentiment obscur qui amorce une relation substantielle avec le lecteur éventuel.

Ainsi, si le passage du *moi* au *je* s'opère, le lecteur est éveillé à la plénitude d'être, inséparable de l'idée de révélation génératrice de liberté. Le *moi* se mute en *je* qui devient l'intermédiaire par lequel l'autre se manifeste. Il a produit une fusion du *je* et de l'autre.

Le *moi* dès lors se définit peu à peu comme celui de la psyché : fait de sensations, de variations affectives, de besoins, de sentiments, alors que le *je* est impersonnel. Cette conception va conduire Georges Haldas à concevoir l'écriture comme sacrificielle car elle sacrifie le *moi* au *je*. En effet, celui qui dit ne sait pas ce qu'il va dire, il est en état de disponibilité totale à la voix de l'autre, elle-même liée à la fidélité de la minute heureuse.

Minute heureuse → *moi* → *je* → *l'autre* → *fidélité à la minute heureuse*.

En l'absence de court-circuit, on assiste à la genèse du discours qui assume le passage du vécu au dit et à la pénétration de l'éternité dans le temps.

La boucle de l'éternité

Écrire, car il s'agit d'une écriture poétique et non d'une expérience mystique qui échapperait à toute représentation de l'intelligence, consistera pour Georges Haldas en un mouvement sacrificiel dans lequel les lettres meurent au mot, le mot à la phrase, la phrase à la signification, chaque signification à la suivante. Ainsi, des significations mourant les unes aux

autres, va peu à peu émerger le sens et le discours mourir au silence. Ce mouvement est de nature cyclique :

La minute heureuse → je → l'autre-poème → éternité dans le temps → le maintenant de toujours → poème généré par l'éternité de la minute heureuse.

À ce moment de sa réflexion, il commente Rimbaud – « éternité retrouvée » et « Je est un autre » – afin de préciser que ce qu'il vit dans l'écriture poétique, c'est « revivre le mythe du paradis perdu » mais « aimer d'un amour fou la vie quotidienne » (ibidem : 88), car « passer, donc de la minute heureuse à la parole chargée de la perpétuer en nous c'est descendre de l'éternité dans le temps » (ibidem : 21). Cette expérience cependant qui se présente comme un amour est catastrophique car il y a sacrifice. Ainsi, ce n'est pas seulement de l'éternité de la minute heureuse qui pulvérise le moi, mais ce qui, perdu, « monte des profondeurs et se fait organiquement ainsi, en quelque sorte notre juge » (ibidem : 35). Le témoignage reposera sur ce sacrifice du *moi* qui fait l'expérience de l'autre dans la perte. La comparaison qu'il emploie en 1973 est sans équivoque : « comme le révolutionnaire plaçant au milieu la bombe qui le fera sauter » (ibidem). « Le premier effet d'un poème », dit-il encore, « ou d'une page inspirée est de nous faire oublier les accidents du moi » (ibidem). Ceci tient au fait que la vocation du poème, comme de la *Chronique*, s'adresse non au *moi* du lecteur mais à son *je*. Ce qui conduit Georges Haldas à penser que la communion doit se substituer à la communication, et que « l'écriture engendre une société des êtres » qui engendrent l'Homme et, au-delà, le Grand Arbre de l'Homme, c'est-à-dire une humanité à construire.

Se profilent alors, de nouvelles questions : la première est celle de sa relation mystique et la seconde du rôle qu'il accorde à l'esthétique dans la parole poétique.

La relation aux mystiques

Georges Haldas affirmera avec force à la fois sa proximité avec les mystiques en même temps que sa différence. Il rappelle tout d'abord que lui-même comme « la littérature témoigne des valeurs mais ne les fondent pas. C'est en ce sens que tu es scribe à la fois et témoin » (Haldas 1989 : 188). C'est son maître Albert Béguin qui, avec *L'Âme romantique et le rêve*, l'avait familiarisé avec Maître Eckhart qu'il va citer abondamment dans ses Carnets de 1988. Les termes qu'il emploie – éternité, sacrifice – trouvent certainement là leur origine. Mais cette connaissance des mystiques chrétiens se verra immédiatement mise en dialogue avec cet

autre axe structurant de sa pensée : le monde grec. Il estime cependant que les Grecs restent dans une position tragique, qu'ils font face à l'énigme, alors que le Christ par son sacrifice va plus loin. Dans cette perspective, en 1984, dans le *Grand Arbre de l'Homme*, il affirme que « ce dont on témoigne est sacré » (ibidem : 203-204). En effet le témoin qui se dit « martyr » en grec sacralise ce pourquoi il se sacrifie.

Il faudrait également ajouter à cette double approche son intérêt constant pour la littérature russe, qui le fascine par l'intérêt qu'elle porte à la métaphysique, à la question du don, du sacrifice et de la résurrection. Cependant Georges Haldas répondra sans équivoque lorsqu'il s'interroge sur le mysticisme. Il admet que celui qui fait l'épreuve du sentiment d'Éternité, se lie à quelque chose de sacré qui, d'étape en étape, prendra la figure de la divinité. Mais il ne saurait renoncer au sensible dans lequel il trouve pour sa part la substance même de la transcendance. Il conçoit constamment la collusion du dedans et du dehors (Haldas 1977 : 36-37 et 39) qui lui permet de reconnaître dans les moindres choses l'ineffable « de la société des êtres » (ibidem : 39). De plus Dieu sera pour lui quelqu'un qu'on entend marcher mais qu'on ne voit pas :

Dieu faisait les cents pas
Très haut dans les étages
Disaient les locataires
Quel est cet homme-là
Que jamais on ne voit⁶

Ainsi le face-à-face ébloui avec la divinité ne convient pas à Georges Haldas. Il se veut homme parmi les hommes. La voie mystique n'est pas sienne. Pas de passion de Dieu mais, par contre, le sens du sacré, sens du sens au sein de cette société des êtres. Le terme central chargé de rassembler ce sens sera le Grand Arbre de l'Homme ou, si l'on veut, la relation humaine.

Le Grand Arbre de l'Homme

Le Grand Arbre de l'Homme est le titre du volume qui rassemble les écrits majeurs qui précèdent la période de 1989. Toute ressemblance avec l'arbre de vie n'est pas à exclure, mais Haldas définit la nature de l'éternité humaine dont il entend témoigner. Il oppose pour cela « l'État de meurtre » à l'État de poésie et admet l'éternité humaine comme antidote de l'État de meurtre. Pour élucider cette notion d'État de meurtre, il faut

⁶ « L'étrange locataire », in *Poésie complète*, L'Âge d'Homme, 2000, p. 895.

reprendre les Carnets du désert de 1990. L'image du désert est féconde pour Georges Haldas, il distinguera en effet trois acceptions de ce terme. Le désert physique, le désert social et le désert intérieur.

Le désert physique : c'est celui de la tradition biblique qui livre le sens par analogie et qui est lieu de contrastes. Contraste entre la brûlure et le froid, lieu de désolation et de mort et lieu de beauté, lieu qui révèle également l'homme particule finie et porteur d'infini, le vide, lieu de passage et de rencontre (une personne surgit devant vous et prend une importance monumentale). Le désert sera également le lieu des mirages et celui de la révélation, lieu des grandes révélations humaines pour les trois religions monothéistes. Jeu d'antithèses, donc, qui opposent les vérités matérielles et les vérités spirituelles.

Le désert social : la pensée dichotomique d'Haldas qui œuvre dans la difficulté à dire l'essentiel trouve une énergie extraordinaire lorsqu'il s'agit de condamner la forme de désert social qu'est la névrose de puissance. Il stigmatise l'économisme, l'hyper-technologie qui pulvérise la personne humaine (c'est-à-dire la considère comme rien) au profit du rendement et de l'argent. Il constate en outre que le politique a disparu au profit de l'économisme et remarque que, dans les régimes totalitaires, il existait dans la tragédie, un programme, des figures emblématiques auxquelles on pouvait se confronter. Il y avait là quelque chose d'ouvert auquel on pouvait s'opposer pour construire un humanisme, alors qu'aujourd'hui on se trouve dans la clandestinité. Plus d'ennemis. On ne sait pas où il est ni où se situe le lieu du pouvoir, ce qui permet d'expliquer le silence la jeunesse contemporaine. Il souligne également que le recours au religieux dans le désert humain conduit au dogmatisme, au moralisme, au juridisme des églises dont le langage pétrifié ne répond plus à ce besoin profond des êtres humains. Il affirme enfin que la science qui prétendait tout résoudre ne peut pas répondre.

Le désert intérieur : le désert social a pour conséquence ce que Georges Haldas qualifie de « déboussolement des consciences ». C'est contre ce désert que le poète doit s'insurger, d'autant plus qu'il existe un ultime danger qui concerne la culture, qui elle aussi peut servir à la domination, relevant de la même névrose de puissance. Ainsi la réponse à « l'État de meurtre » sera une parole qui affirme la valeur de la relation humaine qu'il oppose à l'idée de la communication. Il prend l'exemple des cafés et de ce qu'il appelle la naissance des mythes. Il constate en effet qu'il ne suffit pas qu'une chose ait été vécue pour qu'elle soit, il faut qu'elle soit dite, partagée. Ainsi les ouvriers éprouvent ce besoin d'échanger ce qu'ils

ont vécu après le travail en se retrouvant dans les cafés. Les cafés deviendront pour lui ce lieu symbolique de la relation humaine.

Ainsi *l'État de Poésie* est un état de ressassement dont il précise le fondement trinitaire (Haldas 1993 : 161). Il y a tout d'abord une part infime de chacun qui échappe à l'espace-temps, à la mort qu'il nomme « le corps intime ». Ce corps intime est lié à la source de toute vie. Enfin, en raison de cette relation à la source, « cette graine » est par excellence agent de la relation aux autres. Cet accès à l'autre, antidote de l'État de meurtre, va conduire Haldas à vouloir cerner dans l'homme ce qu'il nomme l'essentiel.

L'essentiel

« Cet essentiel qui m'a hanté et qui me hante encore »

Le maintenant de toujours, p.119.

« L'État de poésie n'est pas proclamation mais confidence de l'essentiel » (Haldas 1989 : 196), il conduit à un accroissement des questions sur ce qui est essentiel, bien que la quête d'Haldas s'achève dans la vision du Christ et une foi qu'il ne nomme pas tant il est méfiant à l'égard d'une doxa chrétienne où les mots se sont progressivement vidés de leur sens. Il n'affirmera cependant que ce qui est essentiel et prônable est ce en quoi l'homme est humain, ce qui peut permettre à l'homme d'échapper à ce qu'il nomme « la vallée du carnage ». Pour lui, en effet, le désastre n'est pas certain et le poète doit faire entendre « le murmure de la source dans la vallée du carnage ». La parole poétique permet de se réêtrer car elle est issue d'une exigence et d'une obligation interne qui conduit non seulement à témoigner mais à être homme. Le poète dans ce sens est non seulement témoin mais doit être le serviteur de ce qu'il nomme « vie » en 1989 et « corps intime » en 1995. Ainsi le scribe doit transmettre, par obligation vitale, l'essentiel qui permet de construire l'homme.

« Le sens le plus profond est-il encore la suprême illusion : construire ou plutôt engendrer l'homme, contribuer chacun par la vie qui nous est propre, et dont en général on ignore tout à cette genèse de l'homme » (Haldas 1977 : 195). Pareille déclaration ne saurait être normative. Dans d'autres pages plus tardives, il donne l'idée d'un scribe de moins en moins passif puisqu'il affirme « l'homme comme tâche ». « Humaniser l'homme, voilà la tâche, l'unique tâche [...] » (ibidem : 149). Cette tâche ne va pas sans affirmation concernant le présent qu'il nomme espace-temps. Il se montre en effet très critique à l'égard de la

marchandisation de l'humain, des idéologies et des médias⁷, et de la technique⁸.

S'il ne refuse pas la politique, il ne souhaite pas s'engager dans les polémiques du temps car la polémique est domination et même écrasement de l'autre sous prétexte de défendre la vérité, formule suspecte, une ruse supplémentaire de l'ego, alors que la parole poétique est don de soi pour dire ce qu'on aime, sympathie active de tout l'être.

RÉFÉRENCES

- Haldas 1977** : Haldas, Georges. *Les minutes heureuses*, Carnets 1973. L'Âge d'Homme, 1977.
- Haldas 1989** : Haldas, Georges. *Le Grand Arbre de l'Homme*. Cognac : Éd. Temps qu'il fait, 1989.
- Haldas 1993** : Haldas, Georges. *Paradis perdu*. Carnets 1988. L'Âge d'Homme, 1993.
- Haldas 1997** : Haldas, Georges. *Le maintenant de toujours*. Carnets 1995. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1997.
- Juliet 1982** : Juliet, Charles. *Journal III*, 1968-1980. Paris : Hachette-P. O. L., 1982.

Bibliographie complète de Georges Haldas

Poésie

Poésie complète, L'Âge d'Homme, 2000.

Essai

La Russie à travers les écrivains que j'aime, L'Âge d'Homme, 2009

Carnets

Les hauteurs de Moab, carnets 2008-2009, L'Âge d'Homme, 2010.

Chroniques

Gens qui soupirent, Quartiers qui meurent, La Baconnière, 1963.

Boulevard des Philosophes, Rencontre, 1966, Poche Suisse, L'Âge d'Homme, 1978.

La Maison en Calabre, Rencontre, 1970, Poche Suisse, L'Âge d'Homme, 1983.

Chronique de la Rue Saint-Ours, Paris, Denoël, 1973, Poche Suisse, L'Âge d'Homme 1987.

La Légende des Cafés, L'Âge d'Homme, 1976, 2011.

⁷ Ibid., p.159, 126, 127, 161.

⁸ Ibid., p. 113,100- 111,100-108,114.

- Le Livre des Passions et des Heures*, L'Âge d'Homme, 1979.
La Légende du Football, L'Âge d'Homme, 1981.
La Confession d'une Graine, I : L'Émergence, L'Âge d'Homme, 1983.
La Confession d'une Graine, II : Conquête matinale, 1986.
La Légende des Repas, L'Âge d'Homme, 1987.
Le Grand Arbre de l'Homme, Éd. Temps qu'il fait, Cognac, 1989.
La Confession d'une Graine, III : L'École du Meurtre (première partie), L'Âge d'Homme, 1992.
La confession d'une graine, IV : Meurtre sous les Géraniums (deuxième partie de L'École du Meurtre), L'Âge d'Homme, 1994.
Le Livre des trois Déserts, Regard – Nouvelle Cité, 1998.
Octobre 17 ou La fraternité trahie : chronique, Lausanne : L'Âge d'homme, 1999
Murmure de la Source, L'Âge d'Homme, 2001.
La Confession d'une Graine, V: Le Temps des Rencontres, L'Âge d'Homme, 2001.
Paroles du scribe, Éditions l'Âge d'Homme, 2002.
La Confession d'une Graine VII: Le Tournant, L'Âge d'Homme, 2006.

L'État de la Poésie

- Les Minutes heureuses*, Carnets 1973, L'Âge d'Homme, 1977.
Rêver avant l'Aube, Carnets 1982, L'Âge d'Homme, 1984.
Le Cœur de Tous, Carnets 1985, L'Âge d'Homme, 1988.
Le Soleil et l'Absence, Carnets 1987, L'Âge d'Homme, 1990.
Paradis perdu, Carnets 1988, L'Âge d'Homme, 1993.
Le Maintenant de Toujours, Carnets 1995, L'Âge d'Homme, 1997.
Vertige du temps, Carnets 2006-2007, L'Âge d'Homme, 2009.

***MES MAUVAISES PENSÉES – LE « ROMAN-CONFESSION »
D'UNE « DÉRACINÉE »¹***

*Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante
Université de Plovdiv « Paissii Hilendarski »*

***MY BAD THOUGHTS (MES MAUVAISES PENSÉES) BY N.
BOURAOUI – THE CONFESSION OF SOMEONE WHO HAS
LOST HER ROOTS***

*Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante
Paissii Hilendarski University of Plovdiv*

This paper dwells on the issue of the identity of the narrative voice in one of the most sincerely autofictional texts of modern French writer Nina Bouraoui. The novel raises questions about childhood, the role of reminiscences, the nature and the importance of the creative process in the writer's life. The narrator carries out an auto-analysis and reflects on her « bad thoughts » as a stage of the author's self-identification.

Key words: identity, creative process, childhood, confession, sense of guilt

Le roman *Mes mauvaises pensées* (2005, prix Renaudot) est l'un des textes les plus autofictionnels de l'écrivaine française Nina Bouraoui, le « roman-confession » d'une narratrice qui se met à nu, qui révèle ses réflexions les plus intimes et profondes. En même temps, le lecteur peut s'y reconnaître, les « mauvaises pensées » peuvent surgir d'un moment à l'autre parce que, la frontière entre la normalité et la non-normalité est très subtile. Dans ce cas, l'identification virtuelle avec le narrateur peut être considérée comme effet de réception.

C'est aussi un des textes les plus autoréflexifs de N. Bouraoui. Le fait même qu'elle parle beaucoup de son statut d'écrivain, de ses expériences et du rôle de l'écriture dans sa vie, la porte à une (auto)réflexion sur le statut de l'écriture et du récit, autoréflexion que le lecteur transforme en réflexion sur les problèmes de l'écriture, de la

¹ Les citations sont de la 4e de couverture.

recherche identitaire, et sur la création littéraire en général. La voix narrative s'autoanalyse, réfléchit surtout sur ses « mauvaises pensées », c'est une étape de sa quête identitaire, parce que, la personne et l'écrivaine sont indissociables. L'écriture s'identifie à l'auteure, elle l'obsède, elle est toujours dans sa tête, et, en même temps, c'est une révélation de son Moi.

Le roman commence avec l'idée du double, un argument très fréquent dans les textes de N. Bouraoui: « Je porte quelqu'un à l'intérieur de ma tête, quelqu'un qui n'est plus moi ou qui serait un *moi* que j'aurais longtemps tenu, longtemps étouffé » (Bouraoui 2005 : 11)². Le double dans ce texte, ce sont les « mauvaises pensées », les peurs, le sens de culpabilité, et cette idée est poussée à l'extrême: « j'ai très peur de ce que je suis en train de devenir » (ibid.).

Le roman est écrit comme monologue intérieur ou discours immédiat, si nous utilisons le terme proposé par Genette. Mais dès le début, le texte s'avère fortement dialogique, avec l'emploi fréquent du déictique « vous » (C'est M. qui m'a donné *vous* numéro de téléphone³, *Vous* êtes le corps du médecin, etc.). Donc, nous avons un destinataire direct et nous sommes en présence de particularités énonciatives et narratives propres au texte dialogique. Le roman se présente comme une séance entre patient et psychanalyste, comme une séance de psychanalyse. La narratrice s'adresse au médecin mais, à certains endroits, le texte se transforme en dialogue avec le lecteur: « là, devant vous, tout vient de moi vers votre silence » (16).

De point de vue énonciatif le texte est discours, avec les particularités appropriées – l'emploi du présent, une forte modalisation, la présence du destinataire – le médecin. Il y a beaucoup d'endroits dans le roman où prédomine la parataxe comme organisation de la phrase, qui cherche à exprimer l'émotion, à donner un rythme particulier, qui s'approche du style oral comme expression. Dans les phrases complexes on observe la juxtaposition de propositions, qui s'oppose à l'hypotaxe et à la subordination. Quand même, on ne peut pas parler d'un style fortement coupé, dans ce texte c'est une marque plutôt d'immédiateté, qui caractérise le discours comme plan d'énonciation.

L'écriture comme thérapie. Médecin – patient

Le roman *Mes mauvaises pensées* est un des textes les plus sincères de N. Bouraoui, où la quête introspective est poussée à l'extrême. Les

² Pour toutes les citations du roman: Bouraoui, Nina *Mes mauvaises pensées*, Stock, 2005. Désormais nous ne marquerons que la numérotation des pages.

³ C'est nous qui soulignons.

mauvaises pensées sont comme une frontière, comme une ligne de démarcation – la narratrice et personnage principal compte le temps avant et après: « la nuit qui précéda mes mauvaises pensées » (12); « Avant mes mauvaises pensées, il y a cet été à Nice [...] » (15).

Une des expressions de ses mauvaises pensées, ce sont les voix, les coups, les cris qu'elle entend: « ces cris ont réveillé d'autres cris, si secrets, si noyés au fond de moi » (ibid.). Chaque homme porte en soi des secrets, qui, quand le juste moment vient, surgissent. La narratrice Nina se rend compte de son état: « Je me considère comme une personne malade et je sais que cette maladie est un arrangement avec le réel » (ibid.); « je vous regarde comme un docteur, puisque je suis sûre de ma maladie » (40). Le diagnostic du psychothérapeute est clair et ferme: « Vous souffrez de phobies d'impulsion » (14). La maladie pour la protagoniste est comme une fuite de la réalité et change sa personnalité. Encore une fois on peut parler d'un avant et d'un après: avant elle est douce, on dit à son sujet « Que cette fille est tendre » (ibid.). Après, le mal se manifeste: « les phobies se sont déplacées [...] l'angoisse est une chute vertigineuse de l'esprit, dans le corps » (15). La maladie vient tout d'un coup et détruit l'équilibre: « on se réveille un jour et ce jour n'est plus le jour d'avant, on se réveille avec un visage et sous la beauté de la peau se déploient les écailles d'un monstre, je ne sais plus qui je suis » (ibid.). La peur, l'angoisse, ce sont des sentiments fortement liés à la psyché humaine. Freud dit à ce propos:

Or, l'angoisse réelle nous apparaît comme quelque chose de très rationnel et compréhensible. Nous dirons qu'elle est une réaction à la perception d'un danger extérieur, c'est-à-dire d'une lésion attendue, prévue, qu'elle est associée au réflexe de la fuite et qu'on doit par conséquent la considérer comme une manifestation de l'instinct de conservation. Devant quels objets et dans quelle situation l'angoisse se produit-elle? Cela dépend naturellement en grande partie du degré de notre savoir et de notre sentiment de puissance en face du monde extérieur. [...] Vous voyez aussi que, lorsque l'angoisse devient par trop intense, elle constitue un obstacle qui paralyse l'action et même la fuite. (Freud 1916: 107 – 108)

Le dédoublement de la personnalité est un phénomène psychologique fréquent. Une particularité de la voix narrative, que nous trouvons dans d'autres textes de N. Bouraoui (*La Voyeuse interdite*, par exemple), et qui est liée au dédoublement, c'est le regard de distance sur sa propre personnalité: « Je me regarde aimer » (Bouraoui 2005 : 49).

La narratrice cherche dans son passé les signes, les causes de la maladie. L'âme humaine est, selon la narratrice, « une tristesse à

remonter », des « mécanismes à défaire » (ibid.); « les traumatismes ont une logique de répétition, que chaque peur en couve une autre, que chaque tristesse vient d'un foyer de tristesse » (ibid.). Ces paroles de la narratrice sonnent comme une réflexion de n'importe quelle personne, le lecteur se découvre dedans. Mais à la différence de beaucoup d'autres, N. Bouraoui a le courage d'en parler, de se mettre à nu. Dans le texte on trouve beaucoup d'éléments de psychanalyse, la narratrice aussi cite Freud: « je lis que qui souffrent de claustrophobie sont des sujets qui n'ont pas brisé avec la mère » (43).

Elle fait une sorte de définition de la vie qui est marquée par l'incomplétude: « La vie se tient sur une ligne, et qu'il n'y a pas d'âge, qu'il n'y a que des ruptures ou des silences, que tout se répète, qu'il y a quelque chose d'infini dans la vie, qu'on ne peut capturer » (232). Il y a toujours un détail qui nous échappe, qu'on ne peut pas saisir, il y a quelque chose à ajouter. Quel que soit le sujet de ses réflexions, la narratrice revient sur ses mauvaises pensées et sur les doutes identitaires, comme un fil rouge ce leitmotiv traverse le texte: « Avec les mauvaises pensées, j'ai si peur de ne plus savoir qui je suis » (247).

Les mauvaises pensées viennent aussi du sens de culpabilité envers les proches. L'état d'âme de la narratrice est instable, elle passe par différentes sensations, mais le sens de culpabilité domine et se mêle à la honte. Par exemple, quand la narratrice se rappelle le moment où elle a manqué d'être enlevée, elle éprouve un fort sens de culpabilité sans avoir aucun tort: « j'ai honte de moi » (223). À plusieurs reprises dans le texte elle parle de honte. Selon le psychiatre et psychanalyste Serge Tisseron: « La honte est une émotion bouleversante qui attaque l'identité même de la personne. Pour s'en défendre, l'individu peut avoir différentes réactions. C'est ainsi que certains actes violents s'enracinent dans des vécus honteux non dépassés » (Tisseron 2012: 10).

La honte est un autre élément du domaine de la psychanalyse, lié au sentiment de culpabilité, dont l'origine peut être la clé pour comprendre beaucoup de problèmes identitaires. Tisseron continue:

Pour comprendre l'importance de la honte, il faut commencer par la définir parce qu'elle est souvent confondue avec la pudeur et la culpabilité. L'être humain construit en effet son identité, à la fois psychique et sociale, sur trois piliers : l'estime de soi, la certitude d'être assuré de l'affection de ses proches et le

sentiment de faire partie d'une communauté dont il se sent partie prenante et qui le considère comme l'un des siens. (ibid.)⁴

N. Bouraoui a, sûrement, l'affection de ses proches, les deux points sur lesquels elle a des problèmes, pourraient être l'estime de soi, et essentiellement, le sentiment de ne pas appartenir à une communauté qui la considère comme l'une des siens, la sensation d'être déracinée. Ce n'est pas par hasard qu'elle parle beaucoup de son étrangeté à la société française, impression qu'elle a difficulté à surmonter et qui provoque, dans une grande mesure, ses problèmes identitaires. La honte, comme le signale Tisseron, affecte les trois piliers qui déterminent l'identité et très souvent provoque le sens de culpabilité, comme il arrive à notre narratrice: « La culpabilité fait craindre de perdre à la fois l'estime de soi et l'affection de ses proches. Mais celui qui se sent coupable est assuré de pouvoir faire réparation, de purger sa faute et d'être ensuite réintégré dans la communauté » (ibid.). Donc, en même temps, la culpabilité peut aussi pousser à la socialisation.

L'expression de tous ces sentiments, c'est le changement d'humeur: Nina est en colère, puis elle est heureuse, puis coupable, puis triste, elle se déteste et se détruit. Elle se sent coupable de laisser souvent sa mère seule, durant toute sa vie elle entendra des appels au secours (signe de folie ?), des voix qui n'existent pas: « Je me sens coupable, coupable » (Bouraoui 2005: 95). Elle se sent coupable du désir pour un autre corps, coupable même pour son sens de liberté: « je me sens si libre, si perméable à la beauté » (96). Mais le vrai coupable, c'est l'imagination: « Ton imagination te joue des tours » (59), lui disent les autres. C'est vrai que l'imagination crée les mauvaises pensées, mais, en même temps, il faut de l'imagination pour écrire. C'est aussi une sorte de fuite. Les paroles d'Evelyne Berriot-Salvadore vont dans le même sens: « L'imagination comprise comme une des facultés de l'esprit, avec la mémoire et l'entendement, n'est rien moins qu'une puissance d'évasion hors du réel » (Berriot-Salvadore 2012 : 3).

Le sens de culpabilité envahit presque la narratrice et se transforme en (auto)vengeance et en autodestruction: « j'ai cette chose au fond de moi, cette chose qui dévore » (Bouraoui 2005: 61). *Mes mauvaises pensées* c'est le livre où N. Bouraoui pose le plus souvent la question « Qui je suis ? », qui explicite sa recherche identitaire et à laquelle elle ne trouve

⁴ À propos de ces paroles, Tisseron fait la suivante remarque: Les psychanalystes désignent ces trois domaines comme ceux du « narcissisme », des « relations d'objet » et de « l'attachement ».

pas de réponse: « Je ne sais pas si vous avez la réponse » (60) – c'est une phrase envers le médecin, mais, en général, c'est difficile de trouver une réponse à cette question, « puisqu'on ne se connaît jamais vraiment » (ibid.). En même temps la narratrice formule d'autres questions existentielles que l'homme se pose depuis toujours, et qui la rapproche des lecteurs: « Qui peut savoir vraiment qui il est ? Qui porte le secret de l'Univers ? Qui se cache au fond de vous ? » (205). Son essentielle aspiration est de comprendre qui elle est dans l'espoir que, peut être, la réponse va résoudre certains de ses problèmes identitaires.

Une séance psychanalytique est très personnelle, même les psychiatres n'ont pas le droit de la commenter et de donner de l'information. Le texte de N. Bouraoui est comme une séance en public, elle partage avec le lecteur les côtés les plus intimes de son âme. En même temps, elle a confiance en *son* lecteur qu'il va la comprendre, c'est une confession qui exige du courage. La phrase « je suis nue dans cette histoire, je suis nue et vous me regardez » (74), semble un aveu. La narratrice révèle son cœur au lecteur, elle met à nu son âme, ses réflexions et elle espère trouver de la compréhension.

L'image que la narratrice a d'elle-même est comme « un miroir déformant » (82), elle cherche au fond de sa mémoire des mots qu'elle n'a jamais entendus à son sujet: « Tu es une jolie petite » (78) et cette forme de tendresse lui manque. On entre de nouveau dans le domaine de la psychanalyse: le manque d'affection dans l'enfance se transforme en problème identitaire dans l'âge adulte. Il est opportun ici de citer encore une fois Freud: « Et il se révéla – ce que d'ailleurs les romanciers et les connaisseurs du cœur humain savaient depuis longtemps – que les impressions de cette toute première période de la vie [...] laissent des traces ineffaçables dans le développement de l'individu » (Freud 1925: 25). De point de vue psychologique, les troubles affectifs dans l'enfance et l'adolescence, liés au développement de la personnalité, peuvent induire des troubles relationnels et comportementaux, une faible estime de soi et même des états dépressifs. Quand on ne donne pas à l'enfant le soutien affectif dont il a besoin, quand on ne le complimente pas, l'absence de réaction émotionnelle peut provoquer d'importants traumatismes aussi bien sur le plan physique que psychique, à très long terme.

Nous pouvons dire que ce n'est pas tout à fait le cas de N. Bouraoui, elle a toujours eu l'amour de ses parents, peut-être un peu moins de ce qu'elle aurait voulu, elle jouit de l'amour de ses grands-parents maternels, pourtant elle ne peut pas dire qu'elle a grandi dans un vide affectif. Chez elle cette insécurité affective vient plutôt de son enfance partagée entre ses

deux pays, l'Algérie et la France, de la brusque rupture avec le pays de son enfance, du manque de la terre algérienne, de ses amis, de ses objets et du sentiment d'étrangeté qu'elle va avoir pendant des années en France.

Un autre élément obsessif des mauvaises pensées, que nous voudrions aborder, c'est la peur. La peur est comme une maladie, la narratrice a les mêmes peurs comme les enfants de sa sœur: « la peur du noir, la peur de la vitesse, la peur chaude » (Bouraoui 2005: 207). Très souvent l'homme adulte garde les peurs de son enfance. Nina en est consciente et cherche à surmonter ces sensations. À la fin des séances, la narratrice dit à la psychiatre: « Je n'ai plus peur, vous savez » (265); « Je n'ai pas peur parce que je sais » (269). L'expérience et le savoir, selon les psychologues, sont une façon de vaincre la peur. Les paroles de la narratrice « Je vous regarde dans les yeux à chaque séance [...] c'est un moyen de vous dire que je ne vous mens pas, je ne me suis jamais menti à moi-même » (267), soulignent de nouveau la sincérité de ses réflexions. Comme si elle s'adressait à ses lecteurs, à son public: « Je ne sais pas si j'ai le droit de vous raconter cela, je ne sais pas si les mots peuvent tout dire » (269). C'est son message. En même temps ce texte est un mode de garder l'image de ses proches (morts ou vivants), c'est sa mémoire familiale.

Le roman finit avec la phrase: « Quand je viens vous voir, je garde l'idée d'une confession » (ibid.), qui résume le livre, c'est la confession de Nina narratrice, son livre le plus sincère et spontané.

La mère, l'amour maternel

L'image de la mère est fréquente dans les textes de N. Bouraoui et relève de nouveau du domaine de la psychanalyse. Très souvent la mère est vue comme un refuge: « Je me rends toujours chez ma mère » (36). Mais pour la narratrice le rôle de la famille, en général, est très important, et elle l'a toujours souligné: « on m'a élevée ainsi », « je les vois tous ces cœurs qui battent pour mon petit cœur » (ibid.).

N. Bouraoui parle de sa mère avec beaucoup d'affection et de tendresse, elle est « une femme d'extrême douceur » (136), à plusieurs reprises la narratrice ne manque pas de montrer son amour pour elle. Un autre argument (de la psychanalyse) auquel la narratrice accorde une large place dans le texte, c'est la peur que sa mère a de son propre père, qui l'a toujours étouffée, un problème familial que N. Bouraoui a le courage d'aborder. Nina aussi éprouve de la peur de son grand-père et pour cette raison, ne veut pas accompagner sa mère chez les grands-parents à Rennes. La mère de la narratrice n'a jamais su qui est son père, elle a toujours eu

crainte de lui et cette dépendance donne son empreinte sur la fille: « le rapport de ma mère avec son père influe aussi sur le rapport que j'ai avec le monde, avec les hommes » (149). Comme si toute la famille luttait contre les grands-parents pour l'identité de la mère: « Nous avons engendré ma mère, l'amour de ma sœur, l'amour de mon père, mon amour, l'ont construite, l'ont façonnée, c'était nous contre eux » (ibid.).

La mère de la narratrice est fortement influencée par ce rapport difficile, elle se voit à travers les yeux de son père. Il la considère « la honte de la famille » (224) parce qu'elle est allée avec son époux en Algérie, ce qui pose le problème de la différence ethnique, un argument très sensible pour la société française pendant les années 1970. Mais pour la mère le départ est un sauvetage: « Je me suis sauvée de lui et j'ai sauvé ma vie » (ibid.). Le père de la narratrice est suivi par un policier parce « qu'il était tombé amoureux de la fille du docteur » (146), et en plus, il est Algérien. Après tant d'années, son père continue de se sentir seul pendant les visites chez les grands-parents maternels, pour eux il reste toujours un étranger.

La narratrice, elle-même, ne peut pas se défaire de son grand-père, le difficile rapport entre lui et sa maman se projette sur son propre rapport avec le grand-père, bien qu'il s'intéresse à elle, qu'il lise tout sur elle. Le grand-père croit qu'elle sera célèbre un jour, il est heureux, parce que leur lien passe par son « statut d'auteur » (157). Pourtant, Nina n'a jamais dit à son grand-père qu'elle l'aimait. Elle ne sait non plus si le grand-père pourrait lui parler d'un langage « amoureux », s'il est capable d'éprouver de l'affection.

La narratrice croit que dans sa famille c'est exactement ce sentiment qui manque, une force d'amour qui les fait dire « Je vous aime », qui les fait s'embrasser. Dans ces pages elle est très sincère, elle parle de sa famille, de ses grands-parents et de ce qui lui a toujours manqué dans leurs rapports. L'amour des proches se manifeste normalement par des sourires, des tendresses, des compliments et surtout, par l'intérêt qu'on manifeste envers l'enfant et la disponibilité pour lui prêter toute l'attention nécessaire. Si l'enfant ne vit pas une relation chaleureuse avec ses parents et ses proches, est à risque de manquer d'estime de soi et de confiance, ce qui se passe avec notre narratrice.

C'est vrai que Nina a un rapport compliqué avec ses grands-parents mais il n'est pas conditionné seulement par le malheur de la mère: « j'ai une histoire avec mes grands-parents qui ne passe pas par les souvenirs de ma mère » (162). Ce rapport, c'est aussi son enfance, c'est « l'odeur du grenier, l'odeur des livres, l'odeur des cahiers de ma mère » (ibid.). Mais

en même temps, elle a le sens de culpabilité d'aimer « des gens qui n'avaient aucune douceur » (ibid.) envers sa mère.

La narratrice parle également avec beaucoup de chaleur de son père, qui a un grand respect, un sentiment d'égalité, de complicité envers elle. Le père rentre en arrière, il se souvient de l'enfance de ses filles, il parle aussi de l'Amie, une preuve qu'il a accepté la différence de sa fille et son homosexualité. La narratrice se rappelle la première fois que le père passe les vacances avec ses filles en France et le fort sentiment de dépaysement que cette visite provoque: « Je suis avec mon père ; il entre dans mon histoire française, il est là, avec moi, dans mon deuxième pays, et à ses côtés, avec lui, je me sens plus étrangère que d'habitude » (236).

Le rapport fille-père, les paroles qu'on a voulu dire et qu'on ne dit (ou n'écrit) pas, c'est un problème fréquent entre parents et enfants. Le père éprouve une certaine pudeur, pour lui c'est plus facile de lire les livres que de poser directement des questions: « Mon père préfère mes romans à mon journal [...] ; il n'ose jamais me demander si j'écris, il demande si je vais bien, si *j'avance* » (17). Pour Nina son père est beau, unique: « il est élégant, j'aime cette image de lui » (19). Chaque enfant a des images de ses parents qu'il garde pour toute la vie dans sa mémoire et qui reviennent. Le père et l'Algérie symbolisent l'enfance, la chaleur et l'amour; « ce miracle d'Algérie » (ibid.) c'est un rêve: « pour moi la magie, c'est ma sœur qui chante Fairouz, c'est mon père qui danse Abdelwahab, les mains levées vers le ciel » (ibid.).

La narratrice n'a jamais vu son père dans le rôle de fils (elle ne connaît pas son grand-père paternel), ce détail de l'histoire familiale lui manque, elle ne connaît pas l'enfance de son père: « lui aussi devient un sujet sans racines profondes » (150). C'est un autre argument qui unit père et fille, la sensation d'être déracinés et seuls.

Le problème de la solitude est, d'ailleurs, très présent dans le texte et crée sa forte dimension psychologique. De nos jours la solitude est parmi les facteurs les plus importants qui provoquent des troubles psychologiques et des transformations comportementales. La solitude aujourd'hui semble faire partie de la modernité. Dans notre société « évolue », la solitude est de plus en plus largement répandue non seulement parmi les personnes âgées, selon les psychologues, elle est très présente également chez les jeunes entre 18 et 35 ans.

Mais la solitude a un sens différent selon qu'elle est choisie ou imposée; l'individu peut choisir intentionnellement la solitude dans le but de s'isoler de ses proches et du monde externe. Dans ce cas l'isolement ou l'éloignement vis-à-vis d'autrui, souvent dû à des facteurs extérieurs, peut

avoir des effets bénéfiques sur l'individu, mais aussi néfastes. La solitude peut être aussi souffrance, un phénomène psychologique représentant un isolement non volontaire et la recherche d'un rapport social. On peut penser également à un autre type de solitude, la solitude en soi-même dont il est souvent question dans le texte. C'est très typique pour les artistes et les écrivains, on peut en trouver plusieurs exemples et l'image de la Chanteuse qui, après le concert, reste seule en devient la métaphore. Les artistes s'isolent, s'enferment dans leur tour d'ivoire. En conséquence, ils se sentent profondément malheureux, et parfois ils accusent les autres de les avoir éloignés et de ne pas les comprendre.

Ecrivaine – écriture

Nous avons dit à plusieurs reprises que c'est un texte qui raconte l'âme de la narratrice, et ce n'est pas par hasard que nous avons cité la 4^e de couverture où l'on définit le texte de « roman-confession ». La narratrice déclare: « je peux tout vous dire, tout vous expliquer, je n'aurai aucun secret » (12). En s'adressant à la psychanalyste, elle s'adresse également au lecteur. Le médecin devient une image généralisée des lecteurs et du rapport écrivain-lecteur. Comme dans les autres romans de N. Bouraoui, le thème de l'écriture ne peut pas manquer: « J'ai toujours écrit, vous savez » (ibid.). C'est un détail qui oriente incontestablement vers N. Bouraoui, et souligne le caractère autofictionnel du texte. Dans tout le roman largement est abordé le problème du langage, de son rôle et de son influence, un autre élément qui est fréquent dans les œuvres de N. Bouraoui. La narratrice écrit partout, elle note ce qu'on dit, ce qu'elle voit. Pour elle tout peut devenir sujet d'un livre: « Je pourrais écrire le roman de ma thérapie, je pourrais écrire sur nos rendez-vous » (32).

L'écriture est fuite de la réalité: « J'ai toujours voulu fuir la vie ; l'écriture et l'amour en sont les ultimes moyens » (14). Dans ce sens, la force des livres est significative. Chaque lecteur passionné va reconnaître que les livres sont comme la drogue, une évasion du monde qui nous entoure, quand on a connu une fois ce que c'est un livre, c'est très difficile de vivre sans. Une fois entré, le livre fait partie de notre environnement quotidien: « Les livres ont ce pouvoir d'annuler le monde, d'étouffer les cris ; ce sont des livres-murailles, il y a plusieurs façons de quitter la vie, les livres sont de cette drogue » (41). Très souvent, le lecteur se lance par curiosité dans la lecture d'un livre, mais après il le dévore chapitre après chapitre, jusqu'à atteindre le plus grand plaisir! On peut passer d'excellents moments en sa compagnie, depuis des siècles le livre c'est le meilleur ami pour combattre la solitude.

L'écriture dans *Mes mauvaises pensées* est présentée également comme nudité, dans le sens d'exposition au lecteur, mais quand on écrit, on est obligé de l'accepter: « Je deviens ainsi nue dans ma folie, je pense que c'est la punition des gens qui écrivent » (16). Dans ce cas le langage peut se transformer en souffrance, la personne qui écrit se dévoile devant les autres et devient plus vulnérable. C'est un autre motif qui se répète dans les textes de N. Bouraoui.

L'enfance est également un argument important pour l'écrivaine. Elle insiste dans ses œuvres sur la conception que l'écrivain reste pendant toute sa vie un peu enfant. Pour elle, les secrets de l'enfance aussi font partie des « mauvaises pensées ». Chaque adulte est lié à son enfance même si, par protection, on cherche parfois à l'oublier. La période de l'enfance est déterminante pour la vie. La narratrice cherche refuge dans le silence et dans ses souvenirs d'enfance. Les grands psychanalystes comme Freud ont démontré que la personnalité se forge dans une grande mesure pendant les premières années de la vie. L'enfance est décisive pour la construction de la personnalité de l'individu quand il deviendra adulte. Son comportement, ses pensées, commencent à se former en fonction de l'environnement culturel et affectif dans lequel il vit. Nina se sent fragile comme une enfant, et cette fragilité, selon elle, lui vient de l'Algérie où elle était « submergée de beauté » (161) et de la perte brusque de son monde enfantin. Mais elle aspire garder sa fragilité « parce qu'elle donne l'écriture, elle donne les yeux qui regardent vraiment » (58).

L'écriture est aussi un regard sur le monde, un mode de vie. La narratrice n'est pas fascinée par l'argent, les relations humaines sont plus importantes que toute chose matérielle: « je suis juste bien, parce que ma mère est en vie et qu'elle a cet amour en elle pour moi » (64). Avec ces réflexions N. Bouraoui s'approche du lecteur commun, qui a les mêmes conceptions et préoccupations, les mêmes idées simples, mais humaines.

L'écriture pour la narratrice est synonyme de vie: « je n'ai pas besoin d'une maison pour vivre, j'ai besoin d'une maison pour écrire » (77). L'écriture est aussi une prison, l'écrivain ne peut pas s'évader, néanmoins la narratrice est « folle d'écriture » (35). Elle ne souhaite pas écrire « à partir de la mort ou de la méchanceté », elle désire écrire « à partir de la vie, à partir de l'amour » (ibid.). Cherchant à être positive, la narratrice veut parler de ses « mauvaises pensées » pour s'en libérer: « on dit qu'écrire sur son mal fait disparaître le mal » (ibid.), c'est une délivrance qui fait partie de la psychanalyse. L'écrivaine Nina est dans chacun de ses livres, elle y met toujours quelque chose d'elle-même, ils sont une partie intégrante de sa vie. Comme nous avons vu, elle explicite librement sa

honte, ses réflexions: « sous l'écriture de mon livre, il y a l'écriture de ma thérapie, sous le Je il y a ma grand-mère qui est malade » (ibid.).

L'écriture est aussi un retour en arrière, vers l'enfance, vers Alger et sa vie africaine – c'est le parfum des fleurs, la lumière sur le sable: « j'ai toujours vécu dans la magie du roman » (54). Les souvenirs l'envahissent, elle a sa propre image de l'Algérie ; son enfance « se perd dans la nature » (18), c'est une image idyllique, qu'elle garde dans son cœur et qui est en contraste avec la réalité. On observe une superposition d'images qui construisent sa vie: reviennent les souvenirs d'Algérie (son oncle mort dont le corps n'a jamais été retrouvé), les images de la guerre, des fragments de l'enfance grâce auxquels elle cherche à reconstruire le puzzle de la mémoire familiale. En rassemblant les images elle peut « dresser un récit » (228), le récit de sa vie. Quelques photos sont les seuls témoins de l'histoire de sa famille. La photographie apparaît comme une image, comme une trace pour toujours, et on peut parler de son rôle comme lieu de mémoire.

N. Bouraoui a toujours parlé des possibilités du langage, de sa force: « Tout peut se chanter, tout peut s'écrire, tout n'est que langage » (67); « Mon écriture est un vice. Je suis à l'enterrement de ma tante et je sais que j'ai un livre dans la tête. J'ai honte de cela, j'ai honte de tout écrire [...] puis j'y vois un grand amour, écrire serait alors fixer la vie » (79). Ces dernières paroles font penser à Proust et à l'idée que fixer le souvenir, grâce à l'art, signifie arrêter le temps. C'est une écriture de l'histoire familiale. L'écriture c'est la mémoire qui restitue, qui fixe les vacances, les visages: « mon corps a la mémoire que j'ai perdue » (256) – ces mots rappellent également la mémoire du corps de Bergson qu'on trouve chez Proust.

Les contradictions internes de la narratrice se traduisent aussi au niveau de l'écriture. D'un côté, l'écriture est remède, libération de la conscience: « je dois écrire ce que je vois » (ibid.), « les livres sont aussi des secrets révélés » (90). Mais il y a des moments où elle rejette toute tentative de se comprendre, alors elle refuse d'écrire: « je ne veux plus rien savoir de moi, je veux plus de cette écriture de la vie » (ibid.).

Tout livre est un recommencement, une émotion: « Chaque livre étant le premier livre, chaque amour étant le premier amour » (208). La narratrice mesure les relations humaines en livres. S'adressant à la psychiatre, au lieu de dire « J'ai une amitié avec vous », elle dit « Je sais que j'ai un livre avec vous, que je porte comme on porte un enfant » (209), c'est une relation privilégiée, une chose très précieuse. Le livre laisse rarement indifférent, il est captivant, il est mieux que la simple réalité. Le livre nous « parle », il nous accompagne

dans la découverte de l'univers, il répond à nos questions, c'est un lieu de partage, nous avons un dialogue avec lui, presque une relation affective. Nous éprouvons un vrai plaisir à lire une histoire, elle nous conduit dans l'imaginaire. N. Bouraoui met tout son monde, toutes ses sensations dans les livres: « je sais, d'une façon si précise, que ce qui déborde de moi sera, un jour, contenu dans un livre » (236).

Certaine qu'il est n'est pas possible de dire tout sur ce roman, très riche en sensations et en suggestions, nous voudrions finir nos réflexions avec une phrase qui dit l'essentiel sur le rôle de la création littéraire pour la narratrice et pour l'auteure: « J'ai encore ma vie, mon silence, ma solitude, j'ai encore la vie de l'écriture » (228).

En conclusion, nous pouvons dire que dans cet exposé nous avons essayé d'examiner les confessions d'une narratrice qui est en train de s'analyser par le biais de la psychanalyse. C'est une quête de soi permanente qui pose le problème de l'identité (dans ses diverses dimensions – nationale, sexuelle), où la réflexion sur les « mauvaises pensées » est une étape de l'identification personnelle.

RÉFÉRENCES

- Berriot-Salvadore 2012:** Berriot-Salvadore, Evelyne. Images reproduites, images « monstrueuses »: l'étrange pouvoir de la vertu imaginative. // *Textimage, Le Conférencier*, octobre 2012. Consulté le 20 septembre, 2015. Url de référence: < <http://www.revue-textimage.com> >.
- Bouraoui 2005:** Bouraoui, Nina. *Mes mauvaises pensées*. Paris: Stock, 2005.
- Freud 1916:** Freud, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*: 3e partie (1916). Un document produit en version numérique par Gemma Paquet. Consulté le 25 août 2015. Site web: <http://www.uqac.quebec.ca/-zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html>.
- Freud 1925:** Freud, Sigmund. *Ma vie et la psychanalyse* (1925). Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay. Consulté le 1 octobre 2015. Site web:< http://www.uqac.quebec.ca/-zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.htm >.
- Tisseron 2012:** Tisseron, Serge. De la honte à la violence. // *Santé mentale* N° 172, novembre 2012, p. 10-11.

**L'ALTERITÉ DANS L'ŒUVRE *LE VIDE ET LE PLEIN, CARNETS
DU JAPON 1964 – 1970* DE NICOLAS BOUVIER**

Maya Timénova-Koen
Université de Plovdiv Paissy Hilendarski

**THE OTHERNESS IN NICOLAS BOUVIER'S BOOK *LE VIDE ET
LE PLEIN, CARNETS DU JAPON 1964 – 1970***

Maya Timenova-Koen
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This paper is meant to analyze the otherness (psychological and cultural) and the perception of Japan in Nicolas Bouvier's book *Le vide et le plein, Carnets du Japon 1964 – 1970*. We have focussed on the meeting of Japanese and Occidental mentality and habits during the second writer's trip in Japan.

Key words: meeting of otherness, perception of otherness, identity, mentality, culture, psychology, spirit of community, perfectionism

Nicolas Bouvier (1929-1998) est un écrivain, photographe et voyageur passionné de Suisse romande qui étudie l'altérité et relate sa perception. Il est l'auteur de *L'usage du monde* où se reflète son périple jusqu'en Inde avec son ami Thierry Vernet, entre 1953 et 1955. Après son voyage à l'île de Ceylan en 1955 qui lui inspire le livre *Le Poisson scorpion*, il part pour le Japon. Il nous fait connaître ses jugements sur le Pays du Soleil Levant dans deux œuvres remarquables, et plus précisément dans la *Chronique japonaise* et *Le vide et le plein, Carnets du Japon 1964-1970*. C'est cette dernière œuvre qui fait l'objet de nos présentes recherches. Les *Carnets* « datent pour l'essentiel de 1964 et 1965 », tout en évoquant certains souvenirs de son premier séjour de 1956, et en s'achevant « sur le court séjour de 1970, à l'occasion de l'Exposition universelle d'Osaka » (Bouvier 2004: 13). En premier lieu, nous nous proposons d'étudier le problème de l'altérité culturelle et psychologique dans cette œuvre, en nous basant sur le rapport de l'écrivain voyageur à l'autre proche et distant, au Japonais en l'occurrence.

Nous évoquons parallèlement le problème de l'identité du Japonais et de son attitude à l'égard de l'Occidental.

Bouvier observe et décrit l'autre, tout en impliquant ses propres jugements très souvent pleins d'humour. Il nous transmet ses impressions sur le caractère du Japonais tel qu'il le voit lui-même. Ses réflexions sur le Japon et les Japonais sont celles d'un homme mûr, et par conséquent plus lucides et déterminées que durant son premier voyage en 1956. On y découvre le quotidien, mais aussi le plus profond du moi du Japonais, marqué par l'esthétique spécifique du beau, par la philosophie de Confucius et le bouddhisme, par le taoïsme et le zen, qui implique, selon Bouvier, des vues « clairvoyantes » permettant à l'esprit « de faire le passe-muraille et de quitter la prison que nous lui avons faite » (Bouvier 2004: 235). Le Japonais s'infiltré dans la pensée de l'écrivain mais aussi dans celle du lecteur et de l'autre en général. Et il est à souligner que c'est l'expérience intérieure du Japonais qui s'avère incommensurable par contraste avec l'espace restreint de sa terre.

Quoique vivant sur un lopin de terre, les Japonais ne sont pas des navigateurs, tels par exemple les Portugais:

La seule chose à avoir une ampleur véritable, c'est la mer. Mais depuis l'époque Tokugawa, on dirait que les Japonais n'aiment plus aller dessus (Bouvier 2004: 241).

En ce qui est de l'altérité ou de l'attitude des habitants du Pays du Soleil Levant à l'égard des Occidentaux, elle varie à travers les siècles mais ne vise pas le métissage culturel. Dans cet ordre d'idées, il nous semble pertinent de rappeler que ce peuple n'a jamais été colonisé. À notre avis, ses rapports avec l'altérité sont générés par sa volonté de préserver ses traditions, et par conséquent sa mentalité. Il ne faudrait point omettre de rappeler l'esprit de collectivité incontournable des Japonais qui y apporte beaucoup. D'autres traits spécifiques du caractère du Japonais provoquent aussi la curiosité du lecteur non averti, tels sont le perfectionnisme (qui mène parfois à l'espionnage raffiné), l'aptitude à tout esthétiser, le rapport à la vie et à la mort, à l'au-delà et aux démons, comme la notion du *plein* et du *vide*, de la vacuité et de la forme, du visible et de l'invisible en ce monde.

À la limite, nous réaffirmons les différences importantes entre le Japonais et l'Occidental au niveau de la vision du monde. Certes, le Japonais s'est ouvert au monde à l'époque Meiji, il s'y est adapté et

modernisé. Pourtant, sa mentalité garde son authenticité et son caractère énigmatique qui fascine et donne lieu à la mystification.

Au cours du présent travail, nous envisageons le problème de l'altérité sur plusieurs plans, et plus précisément psychologique et culturel, ainsi que sur celui du langage et de la littérature.

Dans ce contexte, il est à rappeler que le carnet de voyage en tant que genre littéraire proche du journal intime, permet de révéler l'identité de l'écrivain où se mire celle de l'autre. Ce genre littéraire implique le voyage à travers l'espace et en même temps, celui du moi de l'auteur à la rencontre de l'altérité. Or le livre *Le vide et le plein, Carnets du Japon 1984-1970* de Nicolas Bouvier, porte ces caractéristiques citées plus haut.

Quant à la première partie du titre de cette œuvre, *Le vide et le plein*, elle suscite aussi l'intérêt au niveau de la traduction de ces deux notions. En réalité, les concepts de « plein » et de « vide » dans la langue japonaise sont différents de ceux dans les langues européennes. Voilà pourquoi, ce titre est traduit en bulgare à partir de leur signification en japonais. Pour cette traduction, nous nous basons sur les jugements d'Armen Godel¹, formulés dans sa lettre qui nous est parvenue le 2 septembre 2015.

Nous en avons fait la conclusion que la notion de *forme* en japonais se rapproche le plus de la notion de *plein* en français en tant que *présence*, et celle de *vacuité* au *vide* en tant qu'*absence*. Par conséquent, la traduction de ces concepts en bulgare correspond à « присъствие » et « отсъствие » ce qui a été approuvé par Armen Godel lui-même.

En ce qui concerne Nicolas Bouvier, il réadapte les concepts japonais à sa propre vision du monde qui est celle de l'Occidental. En voilà un exemple:

Me donnent un sentiment de plénitude: le son de certains gongs [...], le thé vert amer et épais, les paupières et la nuque des femmes désirables, et certaines vieilles balayeuses qui [...] se foutent des catégories et sont d'une liberté et d'une impertinence rafraîchissantes. (Bouvier 2004: 46)

Ce phénomène de réadaptation des concepts est engendré par la volonté de l'écrivain voyageur de comprendre l'autre (et de nous le faire comprendre), ainsi que d'enrichir son propre esprit par une culture différente et énigmatique.

¹ Armen Godel (1941), comédien, metteur en scène, traducteur du japonais et écrivain suisse, auteur de *Le Maître de nô* (1989), *Joyaux et fleurs du nô* (2010), *La Maison Kizuki et autres rencontres théâtrales* (2010), *Zeami traces* (2014).

Avant de poursuivre les jugements de Bouvier sur l'altérité et le rapport Japonais/Occidentaux, nous voudrions nous arrêter sur les parallèles qu'il fait entre les Grecs de l'Antiquité et les Japonais:

Trait commun fondamental: la frugalité, le goût et le respect des choses simples, un sentiment très vif de leur valeur symbolique. Cependant reste cette différence essentielle que la culture grecque primitive débouche sur de la *substance* et du concret, alors que la japonaise est principalement *formelle*, esthétisante et *abstraite* (esthétisme des sentiments, des attitudes, de la présentation des aliments, etc.) comme si le refus bouddhique du monde matériel était ici parvenu à ronger la matière elle-même et à n'en laisser que la chrysalide. (Bouvier 2004: 45)

Les Grecs ne sont pas brouillés avec la matière, s'ils la dépouillent, c'est pour en atteindre le cœur et non – comme au Japon – pour le lui enlever (Bouvier 2004: 45).

À notre avis, ces parallèles s'avèrent très pertinents puisqu'ils démarquent les racines de la diversité culturelle des Japonais et des Occidentaux.

Bouvier y exprime son propre étonnement provoqué par les différences entre la philosophie existentielle des Grecs de l'Antiquité et celle des Japonais, son étonnement étant dominé par sa curiosité d'intellectuel et d'artiste.

D'ailleurs, l'archipel nippon n'était pas connu par les Grecs et les Romains. Ce sont les Perses qui mentionnent les premiers son existence. Et Cipango est la première dénomination en Occident de cet archipel (De Castro 2013: 8).

Ce disant, nous voudrions poursuivre l'analyse de l'altérité sur les différents niveaux mentionnés plus haut, en nous référant sur le texte même des *Carnets du Japon*.

L'altérité psychologique, sociale et politique

Bouvier cherche à analyser l'âme japonaise en nous transmettant ses impressions au cours de l'inauguration d'une coopérative agricole où il est accueilli par la société « avec une gentillesse sans réserve » (Bouvier 2004: 46). C'est « une âme collective répartie dans ces corps nouveaux et bien frottés » (Bouvier 2004: 47).

[...] les Japonais ont depuis longtemps investi dans le collectif et le social une partie des fonctions, des ressources et des vertus que nous nous attendons à

trouver chez l'individu. Ainsi ne trouve-t-on presque pas d'égoïstes au Japon [...] (Bouvier 2004: 47).

L'écrivain révèle le contraste entre le rythme de vie des Japonais et une forme de mélancolie chez eux:

[...] pays dur, mené par quelques barons de la finance, ce qui n'empêche pas que des nappes de rêvasserie et de torpeur s'installent constamment au cœur de cette activité frénétique (Bouvier 2004: 47)

Désabusé, il évoque la « tartuferie » politique des Japonais et le caractère particulier des « grandes sociétés paralégales » ou de la « pyramide » qui détient le pouvoir dans le pays (Bouvier 2004: 81).

C'est que le pouvoir de l'empereur – qui est nul – est (en vertu d'un principe immémorial dans la politique japonaise) en raison inverse de son prestige qui est grand. Belle tartuferie que tout cela. La politique est bien la même partout (Bouvier 2004: 81).

L'espionnage en tant que métier à l'époque Tokugawa devient aussi l'objet de l'analyse psychologique des Japonais par Bouvier. Il en donne un exemple emblématique:

Un espion d'un *daimyo* d'Otsu fut ainsi envoyé dans la province de Satsuma pour s'informer des techniques d'émaillage qui faisaient le renom des potiers du Sud, et en rapporter la recette. Il lui fallut s'installer chez un maître local, s'acquitter des plus basses besognes, prendre femme et séjourner plus de quinze ans dans la place pour gagner la confiance des artisans locaux et obtenir les secrets qui l'intéressaient. Le jour où il en sut assez, il quitta secrètement la ville en abandonnant les siens, rentra faire rapport à son maître qui lui donna un titre et une terre, et les potiers d'Otsu recommencèrent à faire des affaires (Bouvier 2004: 93 – 94)

L'esprit de collectivité des Japonais est souligné plusieurs fois par l'écrivain.

Si l'homme est vraiment un animal social, alors il ne l'aura nulle part été autant que dans cette culture (Bouvier 2004: 58 – 59).

L'individualisme est étranger à la mentalité japonaise:

L'aventurier, ce personnage classique du répertoire occidental, n'a ici ni lustre, ni consistance (Bouvier 2004: 83).

Au Japon, ce qui font métier de braver l'ordre établi – fût-ce l'ordre du « milieu » – [...] ne méritent aucune auréole (Bouvier 2004: 84).

Même les « samouraïs errants » ne sont pas des aventuriers et cherchent un « maître »:

Ici, un homme sans maître: un bon à rien (Bouvier 2004: 84).

Comme Bouvier nous le rappelle, « la psychanalyse japonaise ne vise pas à épanouir la personne, mais à l'intégrer » (Bouvier 2004: 208).

En somme, les individualistes sont dénigrés au Japon. L'autonomie de l'individu qui marque l'époque moderne en Europe, est étrangère à la psychologie japonaise ce qui génère la plus grande différence entre la mentalité du Japonais et celle de l'Occidental.

La curiosité intellectuelle fait partie du portrait psychologique du Japonais.

Dans le contexte de cette curiosité, Bouvier rappelle « le zèle collectif » des Jésuites, équivalent à celui des Japonais. Pourtant, il n'omet pas de souligner que pour le malheur des Jésuites, le peuple japonais s'est avéré « l'un des plus changeants dans sa curiosité » (Bouvier 2004: 126). Cette réflexion fait de nouveau penser au caractère conventionnel du dialogue entre nos deux cultures. Bouvier lui-même reste sceptique au niveau de sa perception du Japon:

J'aime la vie sauvage, les héros, les pommiers en fleurs, mais lorsque j'aurai contemplé toute ma vie [...], moi avec ma caboche d'Occidental, j'en saurai si peu de plus. C'est que vous en voulez trop, répondront les Japonais, restez donc à votre place et apprenez à regarder par la fenêtre. Mais l'Occidental ne veut pas de place, il veut des trajets, et des cordes sur lesquelles tirer (Bouvier 2004: 253).

L'écrivain est conscient que la volonté de s'intégrer au mode de vie des Japonais ne suffit pas à les connaître à fond. En tant qu'Occidental, il est mu pas son esprit aventurier et la tentation de l'inconnu. Mais il n'est pas un voyageur assimilateur. Il est un voyageur philosophe qui accepte l'existence de l'autre en respectant son authenticité. Par conséquent, il nous fait espérer que même si le dialogue avec les Japonais est difficile, il pourrait être mené dans l'esprit de la tolérance.

Malheureusement, au cours des siècles, le rêve des Européens de connaître l'autre va de pair avec leur désir d'en profiter. Et la fureur de voyager se transforme en fureur d'assimiler l'autre.

Guidé par sa lucidité psychologique et son expérience, Bouvier rappelle aussi qu' « on mystifie le Japon » et « puis, la déception venue, on « démystifie » avec autant plus d'aigreur qu'on croit avoir été trompé, avec l'amertume et la vacherie d'une femme insatisfaite par un amant compromettant.

Malgré ses deux grands sabres, il ne vaut pas cher au lit“, etc. (Bouvier 2004: 161).

Cette comparaison pleine d'humour est très pertinente à la fois. À notre avis, l'attitude de l'Européen non averti à l'égard du Japon est due à l'épanouissement démesuré de son imagination face à l'exotique, et de même, de son intuition de l'existence d'une esthétique toute différente de la sienne.

Le perfectionnisme est un autre traits caractéristique du Japonais. Il transparait dans les plus petits gestes, comme dans le sourire du petit commerçant d'œufs:

[...] il sourit et salue pratiquement pour chaque œuf qu'il dépose dans votre panier. [...] par un désir passionné – d'autant plus que vous êtes étranger – de voir les choses « se passer bien ». Vendre des œufs, très bien, mais les vendre « avec l'ambiance », encore mieux (Bouvier 2004: 162).

L'étranger reste suspicieux quoique ce sourire n'inclut ni « stratagèmes », ni « dissimulation » (Bouvier 2004: 162). Bouvier préfère ce sourire aux engueulades des vendeurs au faubourg Montmartre (Bouvier 2004: 162).

Cet exemple du quotidien des Japonais dévoile, sur un premier plan, leur perfectionnisme, mais d'autre part, il cumule les différences entre eux et les Occidentaux.

Certains étrangers considèrent dès leur arrivée que « toute parole pourra être retenue contre vous » (Bouvier 2004: 161), que « toutes les interprétations sont péjoratives » (Bouvier 2004: 161-162).

Bouvier s'indigne de l'attitude de ceux qui sont pressés de dire que « le dialogue n'est pas possible » avec les Japonais (Bouvier 2004: 162).

Comme me le confiait un ami japonais, un soir qu'il avait bu, et avant d'y retomber; « Le silence est impossible. » Mais il faut commencer par connaître et mesurer ce qui nous enchaîne au silence (Bouvier 2004: 163).

Ce disant nous voudrions souligner l'importance de respecter l'altérité au niveau de sa perception, en rappelant l'œuvre de Daniel de Roulet *Tu n'as rien vu à Fukushima*, et plus précisément les propos de l'étudiant japonais:

L'étudiant avait dit qu'un Européen qui évoque Hiroshima dans un roman relève du même mauvais goût qu'un Japonais qui programmerait un jeu vidéo sur les fours crématoires d'Auschwitz (Roulet 2011: 10).

D'ailleurs le titre de cette œuvre de Daniel de Roulet lui est suggéré par les paroles du Japonais dans le roman de Marguerite Duras *Hiroshima mon amour*:

Lui

Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien (Duras 1960: 22).

L'écho de ces propos chez Daniel de Roulet prouve une fois de plus le caractère subjectif de la perception de la réalité, en l'occurrence celle des événements tragiques qui ont eu lieu au Japon et qui pourraient avoir lieu partout dans le monde avec un impact différent. De ce fait, l'acceptation de l'existence parallèle de l'autre, c'est-à-dire la tolérance de l'altérité, devient encore plus importante et cherche sa propre voie.

Acharné de faire une analyse véridique des Japonais et de leur vision du monde, Bouvier cherche aussi les raisons des **suicides** si fréquents au Japon.

Les faits divers dans la presse quotidienne en langue anglaise au Japon est « remplie d'histoires singulières » (Bouvier 2004: 75):

[...] Une femme d'ouvrier perd l'argent des courses, rentre chez elle et se tue avec ses enfants, etc. (Bouvier 2004: 74-75)

Suicides: on ne peut comprendre la facilité avec laquelle les Japonais renoncent à la vie si on ne sait quel point cette vie peut-être épineuse, contrainte, sans issue, ni espoir de changer (Bouvier 2004: 74).

Ici, c'est le social qui dicte (Bouvier 2004: 75).

Au niveau de la psychologie du suicide, l'écrivain ne voit pas des différences fondamentales dans le caractère personnel des Japonais et des Occidentaux, mais dans l'ordre social établi durant des siècles:

Peut-on en déduire que le fonds psychologique, [...] l'inconscient collectif tel que Jung le conçoit sont différents au Japon de ce qu'ils sont ailleurs? Je ne crois pas. Que l'individu japonais est fondamentalement différent de son frère mexicain ou européen? Je ne crois pas non plus. La différence n'est pas tellement dans les fondements du caractère personnel, mais dans l'abdication de ce caractère au profit de formes sociales rigoureuses et déformantes, dans l'aliénation du « soi » en faveur du « on » (Bouvier 2004: 76).

Bouvier est donc persuadé que les différences entre les Japonais et les autres ne sont pas strictement au niveau de leur caractère mais sur le plan de l'organisation sociale de leur pays. Or cette dernière, imposée par les traditions, est incontournable au Japon et détermine le comportement de tout Japonais, y compris sa déformation si elle est au profit de la société.

L'altérité sur le plan culturel et esthétique

Si notre écrivain voyageur est bien lucide sur le caractère particulier de l'organisation politique et sociale du Japon, il l'est dans la même mesure sur celui de leur culture. D'ailleurs, selon lui, les Japonais en sont parfaitement conscients ce qui transparait dans leur comportement:

Il ne faut pas prendre pour du mauvais vouloir cette réserve qui m'a souvent frappé. Elle tient à ce que les Japonais sont parfaitement conscients de la singularité et de l'homogénéité de leur système et leur culture, aussi lorsqu'ils rencontrent chez l'étranger la moindre réticence, ils se découragent aussitôt (Bouvier 2004: 193).

En réalité, l'esthétique japonaise, qu'elle se rapporte à l'architecture ou à la peinture, au théâtre nô ou à la musique, est fondée sur la connaissance des « mystères de l'ombre » (Junishiro 2011: 47).

La culture japonaise n'a jamais eu « ses romantiques » (Bouvier 2004: 188). Et la « révolution surréaliste » ne s'y est pas encore produite (Bouvier 2004: 187).

Très intéressant est le rapport entre la beauté et la simplicité chez les Japonais que Bouvier n'omet pas de souligner. Il relate l'apologue sur l'origine de la cérémonie du thé en évoquant la simplicité qui « n'est pas un exercice facile » (Bouvier 2004: 182). Le mendiant préparant son thé sous un pont et le buvant avec un « plaisir manifeste », arrive à transformer un acte simple en rituel aux yeux du gentilhomme de Kyoto. Ce dernier

réalise la beauté d'un acte si simple et « le cadeau qu'est la vie ». Il récrée ce « climat de bonheur rustique » en invitant ses amis à la maison, « autour d'un bol de thé » (Bouvier 2004: 181). Et la cérémonie du thé devient un rituel. Bouvier n'oublie pas de rappeler, dans ce contexte, que pour la culture japonaise, le rituel est ce que le « *shoyu* » est pour leur cuisine (Bouvier 2004: 182).

En ce qui est du théâtre du nô, Bouvier ne s'y attarde pas beaucoup dans *Le vide et le plein*. Pourtant, il l'aime « énormément » et admire « l'effet merveilleux » du « reflet affaibli » qui accompagne les acteurs sur la scène (Bouvier 2004: 231-233).

Le langage des Japonais

Bouvier observe et étudie les Japonais et s'adapte à leur quotidien pour nous en donner une image plus complète. Il assume même leur forme d'expression indirecte. Il préfère transmettre les paroles d'un tiers anonyme pour évoquer la différence au niveau de leur mentalité par rapport à la nôtre:

Un ami qui a passé trois ans en Chine [...] me dit que l'espace mental qui nous sépare de la Chine est incomparablement plus facile à franchir que celui qui nous sépare du Japon (Bouvier 2004: 124).

Est-ce là vraiment les paroles de quelqu'un d'autre que l'écrivain narrateur lui-même? Le lecteur n'en est pas persuadé, mais à la limite, l'important réside dans la coïncidence de ses jugements sur les Japonais avec ceux de l'ami anonyme évoqué:

[...] un pays extrême, presque sans références extérieures, un pays clos, qui doit encore aujourd'hui, malgré une immense flotte commerciale, la troisième économie du monde et un niveau très élevé d'éducation et d'information, se frapper violemment le front du poing pour se persuader qu'il ne rêve pas et que le monde extérieur existe (Bouvier 2004: 125).

L'ironie de Bouvier à l'égard des Japonais est évidente quand il parle des barrières psychologiques entre eux et le monde extérieur. Et s'il insiste sur le fait que les Japonais eux-mêmes n'en ont peut-être pas conscience, c'est que ces barrières sont profondément enracinées dans leur mentalité. Et le progrès économique fulgurant du pays n'y est pour rien.

C'est un pays qui a peu de commun avec les autres régions d'Extrême -Asie (Bouvier 2004: 59).

Les Japonais ont su préservé leur authenticité. Ils sont différents même de leurs voisins asiatiques. Selon notre écrivain voyageur, cela fait aussi leur « étrangeté » (Bouvier 2004: 58).

Les Japonais et la Littérature

Au niveau de la littérature, les Japonais sont « les maîtres du froid », et ce froid est « vitré » et « vient en plus du désespoir » (Bouvier 2004: 204-205).

À côté d'un écrivain comme Osamu Dazai, Kafka fait presque figure de luron (Bouvier 2004: 205).

Le choix des écrivains français par les Japonais suscite aussi l'intérêt de Bouvier, comme celui du lecteur. Proust n'a pas d'influence au Japon. Par contre, Maupassant y est apprécié pour « son réalisme visionnaire, et ce monde brutal, inique, à la limite de la folie, et surtout l'écrasement des destins particuliers » (Bouvier 2004: 186). Ils se sont aussi inspirés de Zola. Bouvier voit les raisons de ce choix d'écrivains dans leur langue plus facile à traduire, mais aussi dans la « réaction violente des littérateurs Meiji contre le formalisme esthétisant » (Bouvier 2004: 186-187). Par conséquent, nous pourrions affirmer que le choix des écrivains français par les Japonais est en fonction de leur psychologie nationale et de l'histoire de leur pays.

À la limite, nous découvrons Bouvier toujours fasciné par la culture japonaise. Durant son séjour au Pays du Soleil Levant, il « retravaille » et « revoyage » en « trains de nuit » ou « bateaux des lignes intérieures », fatigué ou exalté, appréciant les moments de bonheur et de liberté, comblé par « une idée » ou « une photo » qui « sort de l'œuf plus réelle et plus belle que les journées qui passent », écoutant le chant « d'un verdier dans sa cage »:

La chanson de la vie et l'usure de la vie (Bouvier 2004: 180).

L'existence parallèle du beau et du laid transparaissent dans ces métaphores, ainsi que la quête éternelle de l'inconnu et de soi-même.

La philosophie de vivre de Bouvier en tant qu'écrivain voyageur, se résume dans un de ses jugements, lié à la durée:

Lorsqu'on a vraiment un but, les jours ne se ressemblent pas. Il n'y a plus de quotidien, plus rien qu'une immense trajectoire tendue. Ainsi sont les saints (Bouvier 2004: 234).

En conclusion, nous voudrions affirmer que le problème de l'altérité et de sa perception, illustré au niveau du rapport Japonais/Occidentaux dans l'œuvre *Le vide et le plein* de Nicolas Bouvier, est défini par des raisons historiques, philosophiques, religieuses et psychologiques dont: 1) le fait que ce pays n'a jamais été colonisé; 2) les différences des Japonais par rapport non seulement aux Occidentaux, mais aussi aux autres Asiatiques; 3) l'ordre établi dans la société japonaise qui impose l'esprit de collectivité incontournable et le perfectionnisme; 4) l'influence du confucianisme, du bouddhisme et du taoïsme; 5) le caractère particulier de l'esthétique japonaise portant l'énigme de l'ombre.

RÉFÉRENCES

Bouvier 2014: Bouvier, N. *Le vide et le plein, Carnets du Japon 1964-1970*. Paris: Gallimard, 2014.

Castro 2013: de Castro, X. *La Découverte du Japon par les Européens (1543 – 1551)*. Paris: Chandeigne, 2013.

Duras 1960: Duras M. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, 1960.

Junishiro 2011: Tanizaki J. *Éloge de l'ombre*. Paris: Verdier, 2011.

Roulet 2011: de Roulet D. *Tu n'as rien vu à Fukushima*. Paris: Libella, 2011.

ИНТЕРКУЛТУРНИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ И ДИАЛОГИЗЪМ В НЯКОИ РОМАНИ НА ЛОРАН ГУНЕЛ

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

INTERCULTURAL INTERACTIONS AND DIALOGISM IN SOME NOVELS OF LAURENT GOUNELLE

Amelia Milcheva
St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo

All novels of the best-selling French author Laurent Gounelle are dedicated to the personal development. The heroes evolution and the plot structure in two of them – „The Man Who Wanted to be Happy“ and „The Frantic Philosopher“ – depend directly on interesting intercultural interactions.

The paper compares those two novels and analyses the importance of intercultural interactions and dialogism.

Key words: contemporary French literature, intercultural interactions, dialogism

В началото на XXI век съвременният глобализиран свят е изпълнен с разнообразни межкултурни връзки и взаимодействия. Срещата между различни култури, сблъсъците или взаимното им обогатяване са явления, проучвани в множество аспекти от ред изследователи. Например Васил Проданов (Проданов 2005: 9 – 12) изброява съвсем общо няколко типа отношения между култури, които си взаимодействат, а именно – деструкция, асимилация, културен синтез, хегемония, дискриминация, инкултурация, пастиш, диалог, културни войни, културни революции и културни бунтове. В процеса на взаимодействие межкултурните контакти често водят до смесване или „меланжиране на културите“ (Копринаров 2013), както и до появата в наши дни на глобална култура, която в своето разнообразие представлява „глобален меланж“ или „метисна култура“ (Проданов 2005: 20 – 21).

Романите на нашумелия френски писател Лоран Гунел са посветени на съвсем друга проблематика – личностното развитие. В някои от тях обаче развитието на героите и структурирането на сюжета са в пряка зависимост от интересни интеркултурни взаимодействия. Това са романите „Човекът, който искаше да бъде щастлив“ и „Обезумелият философ“¹. Същевременно тези два романа на Гунел се характеризират с особено диалогична структура.

Настоящият доклад е посветен на сравнението между два от романите на Лоран Гунел – „Човекът, който искаше да бъде щастлив“ и „Обезумелият философ“. В хода на изложението са набелязани сходните идеи и различията между тези текстове, като накратко е проанализирана проблематиката на интеркултурните взаимодействия, диалогизма и културната идентичност.

„Човекът, който искаше да бъде щастлив“ хронологически е първият роман на Лоран Гунел, публикуван във Франция през 2008 година. Този текст допринася за успеха на автора във Франция и по света. Главният герой в романа е преподавател, който прекарва своята почивка на остров Бали. Неговата националност не е уточнена, по-скоро читателят е принуден да гадае по този въпрос. Във всеки случай преподавателят е англоговорещ. Името му, Жулиан, се споменава само при разговорите на героя с двойка холандски туристи. Съпругът в тази двойка, Ханс, при дискусия с Жулиан споменава Ню Йорк, което ни навежда на мисълта, че главният герой е американец, а не англичанин. Но това си остава само догадка. Явно за Лоран Гунел националността на главния герой не е от значение. Съществена в случая е принадлежността на учителя към групата на западните туристи в Бали, защото в хода на повествованието Жулиан често е отграничаван като представител на особената категория „хора от Запада“.

Опозицията между източна и западна култура присъства неизменно в целия роман. Всъщност по-конкретно става дума за контрастно сравнение между балийската и западната култура.

Романът „Обезумелият философ“, публикуван във Франция през 2012 година, също представя сходно противопоставяне между различни култури в хода на повествованието и в процеса на развитието

¹ Четирите романа на Лоран Гунел са преведени на български език: „Човекът, който искаше да бъде щастлив“. Превод Румяна Маркова. София: ИК „Колибри“, 2009; „Бог пътува винаги инкогнито“. Превод Георги Ангелов, Станимир Делчев, Румяна Маркова. София: ИК „Колибри“, 2010; „Обезумелият философ“. Превод Венелин Прошков. София: ИК „Колибри“, 2013; „Денят, в който се научих да живея“. Превод Румяна Маркова. София: ИК „Колибри“, 2015.

на героите. Обаче в този текст на Лоран Гунел в основата на сюжета е заложен конфликтът между развита и примитивна култура. Главният герой, Сандро, е млад преподавател по философия в Нюйоркския университет. Неговата съпруга, журналистката Тифани, е загинала по тайнствен начин в амазонската джунгла. Лоран Гунел описва още в самото начало на романа страданието на главния герой, причинено от смъртта на жена му. Сандро тръгва за джунглата на Амазония с група от четирима наемници, опитни в подобни експедиции, за да отмъсти за причинената му болка. В състояние на депресия и негативизъм той се отказва от обичайния си начин на живот, а злобата и ненавистта го тласкат към среща с непознатите амазонски обитатели, като единственото, което го мотивира, е желанието за мъст.

Причините, поради които героите в двата романа на Гунел попадат в ситуация на межкултурно взаимодействие, са напълно различни. Именно затова техните реакции, както и развитието им коренно се различават.

Въпреки че и двамата главни герои в романите са преподаватели, при това в развити съвременни западни култури, първоначалното им отношение към чуждата култура е напълно различно.

Жулиан от романа „Човекът, който искаше да бъде щастлив“ е отворен за света и любознателен. Сам споделя в самото начало на романа, че има цветущо здраве и дори не знае защо точно иска да се срещне с известния балийски лечител Самтянг. Оставаме с впечатление, че най-обикновено човешко любопитство и желание за познание го тласкат към това посещение. Според диагнозата на лечителя Самтянг Жулиан е нещастен. Самият той обяснява, че страда, защото все още живее сам. Смята, че е прекалено слаб и не привлича жените. Впоследствие в хода на диалозите с лечителя се оказва освен това, че Жулиан не е удовлетворен и от професията си, че мечтае да стане фотограф. Обяснението на лечителя за състоянието на преподавателя, идващ от Запада, многократно се повтаря с вариации в целия роман – проблемът на Жулиан не е в тялото му, а в неговото съзнание. Такова е и внушението на будисткото мото на романа, гласящо, че човек представлява това, което мисли, защото с мисълта си изгражда своя свят. Различието в концепциите на източната и на западната култура многократно се подчертава както от лечителя, така и от преподавателя Жулиан. Например може да се посочи твърдението на Самтянг, че на Запад хората обикновено разделят тялото от духа. Според лечителя в Бали, т.е. в източните страни, хората смятат, че тялото и духът са тясно свързани и образуват единна цялост. Всъщност това е един от

множеството варианти на упоменатата вече будистка мисъл за силата на човешкото съзнание, преповтарящи смисъла ѝ в целия роман.

По време на диалог с холандските туристи Ханс и Клаудия преподавателят Жулиан обяснява, че ще посети балийски духовен учител, защото срещите с него му дават възможност да си даде сметка за някои неща, помагат му да преоткрие себе си, да опознае себе си по-добре. Жулиан се надява, че впоследствие ще успее да заживее в по-голяма хармония със своята същност.

В романа „Човекът, който искаше да бъде щастлив“ срещите на западния турист и учител с другостта на балийския лечител предизвикват у преподавателя размисъл и авторефлексия. В хода на действието главният герой преживява развитие, тъй като трябва да изпълнява редица задачи или изпитания, поставени му от лечителя Самтянг. Интеркултурното взаимодействие се осъществява основно на познавателно ниво не само по време на диалозите между преподавателя и лечителя, но и при контактите на учителя с балийските жители, както и в процеса на реализация на поставените му от Самтянг задачи.

Всъщност в романа „Човекът, който искаше да бъде щастлив“ връзката с другостта, с Другия е разкрита едновременно в трите различни плана, проанализирани от Цветан Тодоров (Тодоров 1992: 178) и дефинирани като аксиологичен, праксеологичен и епистемологически.

В началото на романа преобладават епистемологическият и аксиологичният план в процеса на интеркултурно взаимодействие между главните герои. Впоследствие праксеологичният план на връзката с другостта води до доближаване на представителя на западната култура, преподавателя Жулиан, към източната култура.

От самото начало на текста Лоран Гунел разкрива образа на своя герой чрез неговите разсъждения, отразяващи преценките му при наблюденията и срещите с балийската действителност, с жителите на остров Бали и с лечителя Самтянг. Много от представите на западния преподавател се оказват схематични и неверни, а предубедеността му е често изпълнена с ирония, дори с цинизъм. Постепенно сравненията между своята и чуждата култура променят представите на учителя от Запада. Същевременно опознаването на ценностите на балийската действителност го кара да вникне в нейните различия спрямо собствения му западна култура.

В процеса на опознаване между героите, представящи ценностните системи на източната и западната култура, отношението към парите и материалните ценности е повод за межкултурен конфликт в хода на действието. Балийският лечител Самтянг има много по-

различна гледна точка по този въпрос от западния турист и учител Жулиан. Самтянг живее доста скромно, освен това не иска преподавателят да му плаща за проведените беседи. Предлага му да се ангажира с обещанието да не пази само за себе си това, което ще открие. Лечителят разкрива пред Жулиан хиндуистката гледна точка по отношение на материалните ценности, според която човек не трябва да се отдава изцяло на желанието за печалба, а да се развива и в друга посока, за да успее в живота. В същия хиндуистки дух Самтянг обяснява, че успехът отразява най-доброто, което човек може да направи през живота си, посвещавайки се на своите дела, съобразявайки се с желанията си, действайки в хармония с ценностите си и със себе си. Според балийския лечител човек би могъл да се посвети и на нещо друго, а не само на себе си, ако в живота му се удаде подобна възможност. Така би допринесъл дори по съвсем скромен начин с нещо за хората, пък било то и незначително.

Романът на Гунел представя множество други сравнения в процеса на опознаване и интеркултурно взаимодействие между героите. Проблематиката на епистемологическия и аксиологичния план при срещата с другостта засяга например междуличностните взаимоотношения, възпитанието, предразсъдъците и предубедеността, доверието, истината и лъжата, религията и суеверията, щастието, доброто, човешката индивидуалност, предизвикателствата и свободата на избора.

Аксиологичният план на връзката с другостта се характеризира в романа с конфликт на ценности, водещ до личностното развитие и промяната на Жулиан. Лоран Гунел разгръща в хода на повествованието този конфликт и в крайна сметка героят прави своя свободен избор, като жертва парична сума, за да остане в Бали за още няколко дни. Освен това западният преподавател решава да промени професията си и да стане фотограф, открива щастието и предава познанието си на балийско момиченце, което се колебае в избора на бъдещата си професия и начин на живот.

Сюжетната схема и развитието на главния герой в романа „Човекът, който искаше да бъде щастлив“ разкриват положителния резултат от интеркултурно взаимодействие, което по отношение на ценностите се характеризира със своеобразна асиметрия.

За „асиметрия при интеркултурните взаимодействия“ споменава Лазар Копринаров в книгата си, посветена на „меланжирането на културите“ (Копринаров 2013). Изследователят пише по повод на неравнопоставеността на взаимодействията между културите следното: „Пространството на културата е с особена, негеографска подреденост.

Тъкмо затова Западът може да се разполага и в географския Изток. Културното пространство е с ценностен релеф, затова и разстоянията му се мерят с ценностни категории... Културното пространство, колкото и да е многомерно, с каквато и координатна мрежа да разполага, обикновено е с очертани за съответното време *столици на образците и територии на покрайнините*, със средища на водещите и зони на догонващите. Това ценностно конструиране на културното пространство предопределя наличието на асиметрия в интеркултурните взаимодействия... обяснява защо асиметрията се счита за естествено културно явление“ (Копринаров 2013: 52 – 53).

В романа на Лоран Гунел условно и фикционално е разкрита ситуация на интеркултурно взаимодействие от началото на ХХІ век. Остров Бали се оказва първоначално „територия на покрайнините“ и „зона на догонващите“ според определенията на Копринаров. Към тази периферна територия обаче проявяват интерес множество туристи не само от Запад, но и от целия свят. Така всъщност остров Бали също се превръща в своеобразен център на източната култура. При това възможността за свободно придвижване и туризъм в началото на ХХІ век превръщат множество градове, сред които и източни, в подобни „столици на образците“. Културата в тези източни градове разкрива различни традиции и многозначност на образците. Като един от центровете на съвременната източна култура, остров Бали също създава свой образец. Всъщност това е просто един от многото образци на съвременната масова култура.

Същевременно в романа на Лоран Гунел се оказва, че образците на съвременната англоезична масова култура са добре познати на остров Бали. Западът със своите аксиологични координати е разположен по този начин в ценностното пространство на Изтока. Като пример могат да се споменат някои детайли от романа. На остров Бали най-разпространеният език за общуване със западните туристи е английският. Лечителят Самтянг е гледал филмите на Стенли Кубрик и предлага на западния преподавател да гледа отново филм на този режисьор с участието на Никол Кидман и Том Круз във видеоклуба на град Кута. Самтянг е наясно с изследванията на американската фармацевтична индустрия и на американската медицина. Интернет е достъпен, но само в луксозните хотели на остров Бали, посещавани от заможни туристи. Пищният лукс, рекламиран от туристическите агенции и от средствата за масова информация по цял свят, също е присъстващ елемент в културния пейзаж на Бали.

Така асиметрията при интеркултурните взаимодействия, която охарактеризира Л. Копринаров, е разкрита и в „Човекът, който искаше да бъде щастлив“. Обаче в романа на Лоран Гунел тя се основава на съвременната англоезична масова култура и е въведена чрез разгръщането на аксиологичния план на срещата с другостта. Всъщност благодарение на диалога и взаимодействието между героите, които са представители на западната (англоговореща) и източната (балийска) култура, в хода на сюжетното действие „схематичните образи на чуждата култура“ или „предварителните цялостни образи-нагледи на другата култура“ (Копринаров 2013: 32 – 33) са преодоленни и в крайна сметка множество клишета са разрушени. А както твърди Умберто Еко: „да се опитаме да разберем другия, означава да разрушим клишето, без да отречем или заличим неговата различност“ (Еко 2013: 34). Именно по този начин в романа „Човекът, който искаше да бъде щастлив“ западният преподавател и балийският лечител успяват да се опознаят, но и да съпоставят ценностите си в хода на повествованието.

Вследствие на така разгърнатите епистемологически и аксиологичен план при интеркултурното взаимодействие между героите, както бе споменато вече, в праксеологичен план е разкрито постепенното доближаване на представителя на западната култура до ценностите на балийския Изток. Този процес не предизвиква асимилация, а по-скоро културен синтез при еволюцията на главния герой Жулиан.

В романа „Обезумелият философ“ конфликтът между развита и примитивна култура е изначално зададен, тъй като отношението на главния герой, университетския преподавател Сандро, към индианците от Амазония е напълно отрицателно.

Аксиологичният, праксеологичният и епистемологическият план според дефиницията на Цветан Тодоров отново са илюстрирани при интеркултурните взаимодействия и връзките на главния герой с другостта на амазонските индианци. Развитието на Сандро и структурирането на сюжета разкриват в романа на Гунел сблъсъка между двете култури – развитата американска култура и примитивната култура на индианците от Амазония. Именно около този конфликт се развива повествованието в романа, притежаващ жанровите характеристики на приключенския роман и трилъра. В началото на сюжетното действие отново преобладават аксиологичният и епистемологическият план при интеркултурните взаимодействия между героите. Впоследствие паралелно и последователно е разгърнат праксеологичният план. Така например Сандро още при първия си контакт с джунглата на Амазония се чувства като в черна дупка или в затвор. За да

устои на опасностите и липсата на комфорт, нюйоркчанинът мислено се пренася в Манхатън на удоволствията от консуматорската цивилизация, спомня си за философските дискусии с колегите от университета, както и за обичта на Тифани. Колкото по-близо до индианската общност обаче се оказва главният герой, толкова по-добре той опознава живота в джунглата на Амазония, а интелектът му все по-задълбочено преценява ценностите на индианците. Праксеологичният план на сблъсъка с другостта е разкрит особено интересно, защото Сандро и наемниците действат като конкистадори, те подлагат на безмилостна асимилация амазонските индианци. Тази асимилация цели причиняване на бавно и мъчително нещастие, мотивирано от желанието за мъст на университетския преподавател. Главатарят на наемниците, Кракус, цинично възприема индианците като първобитни, но щастливи в простотията си диваци, като „щастливи тъпаци“ (Гунел 2013: 45 – 46), за него те приличат на „добичета, заинатени в своя тъп оптимизъм“ (Гунел 2013: 56). Значително по-умният преподавател по философия анализира другостта на индианците, за да намери слабите им места, но всъщност ги опознава, надскачайки клишетата. Сандро оценява радостта на амазонските обитатели, които са щастливи във всеки миг от своя живот, разбира, че те не очакват нищо от никого, искрени са, не съдят никого и не се опасяват, че ще бъдат съдени, напълно свободни са. В романа „Обезумелият философ“ пъкленият план за отмъщение на университетския преподавател трябва да постигне няколко цели, а именно да отклони вниманието на индианците от самите тях и от реалния свят. Според Сандро е необходимо да се измисли начин, чрез който обитателите на Амазония да бъдат хипнотизирани още от сутринта, да бъдат засипани с външни стимули, за да загубят връзката си с действителността. Според американския преподавател по философия трябва да се измисли начин, който да попречи на амазонските обитатели да използват „петте си сетива, интуицията и инстинкта си в отношението към света, а вместо това да им бъде продиктувано изкривено виждане на реалността“ (Гунел 2013: 61). Тъй като индианците виждат всичко в положителна светлина, трябва да бъдат накарани да възприемат отрицателно неутрални неща, а това може да се постигне, като се засипват от сутринта с лоши новини, проблеми и опасности. Колкото повече Сандро и Кракус опознават амазонските обитатели, толкова по-изумително измислят нови похвати за причиняване на тяхното нещастие, като например индианците да бъдат разделени от природата с огради и да бъдат отделени едни от други или пък да бъдат заразени с вируси, както и да им бъде внуше-

но нещастieto на индивидуализма, а също и страх от другите, страх от липса на храна или любов, в крайна сметка се опитват дори да ги превърнат в консуматори без духовност. Попаднали в амазонската джунгла, представителите на развитата американска култура създават при сблъсъка си с местните жители своеобразна конкистадорска лаборатория. В нея те се опитват да превърнат един примитивен, но идилично съвършен свят в бездуховна консуматорска общност от болнави, напласнени, неспокойни и съревноваващи се индивидуалисти, които губят изконната си връзка с природата. Преподавателят и наемниците в романа на Лоран Гунел добре познават недостатъците на развитото общество, самите те страдат от тях и насилствено, дори извратено, ги внасят в примитивния, но почти съвършен свят на амазонските индианци. Асимилацията в праксеологичния план на връзката с другостта е двустранна, но и съпроводена от деструкция, защото ефектът от насието се оказва пагубен. Сандро се влюбва в жрицата на племето Елианта, а след това разбира, че съпругата му, Тифани, е убита от същите наемници, с които действа в синхрон. Същевременно преподавателят променя отношението си към природата и към джунглата. Най-съществената промяна в развитието на главния герой е свързана с факта, че той осъзнава безсмислието на предприетото отмъщение. Сандро решава, че трябва да престане да твори злини и че призиванието му е да разпространява знание. В крайна сметка героят напълно е асимилиран от местното индианско население и предпочита да остане с жрицата, защото преоткрива любовта и доброто. Баналният хепиенд на романа разкрива пълната асимилация на американския преподавател от културата на амазонските индианци. В края на „Обезумелият философ“ почти преобразените и асимилирани индианци от Амазония са лишени от всички „блага“, към които са се привързали, и вдигат бунт, а Кракус и наемниците са убити. Оказва се, че благодарение на опознаването на амазонските индианци Сандро не само разбира истината за смъртта на своята съпруга Тифани, но прави преоценка на своите ценности и намира нов път в живота си. Разсъждаването върху другостта и авторефлексията му дават възможност да направи избор, който е в полза на опознатите вече индианци от Амазония. Обичта и устоите на различни философски идеи сближават напълно американския преподавател с непознатата, но осмислена чужда култура, която той предпочита в края на романа.

В накратко анализирани романи на Лоран Гунел героите всъщност преживяват криза на идентичността. Жулиан попада на духовен наставник при пътешествието си до остров Бали и започва да

разсъждава върху проблемите си, провокиран от беседите с балийския лечител. Сандро, в желанието си да отмъсти за причинената болка, е принуден да търси начини, за да разруши щастието на амазонските индианци, но същевременно ръзсъждава върху собствения си живот и страдание.

Проблематиката на идентичността е разкрита в двата романа на Гунел чрез диалогизъм, проявяващ се на различни нива в повествователната структура на текстовете.

Романът „Човекът, който искаше да бъде щастлив“ се характеризира с особена диалогичност. Аз-повествованието разкрива постепенната промяна на главния герой чрез неговите постоянни разсъждения, оценки и самооценки. Вътрешният диалог на учителя е особено интересен и дори забавен, защото той не престава да разговаря с Другия в себе си, както и да противопоставя диалогично своето собствено Аз на другите, по-точно на балийците или на западните туристи в Бали. Иронията и самоиронията често характеризират вътрешния диалог на западния преподавател. Същевременно целият роман се отличава с диалогичен дискурс, отразен в множеството диалози между учителя Жулиан и неговия духовен наставник Самтянг. Именно тази отвореност и диалогичност позволяват на главния герой не само да се огледа в чуждата култура, но и да се обогати при срещата с нея².

Двамата герои от анализирания романи на Гунел осъществяват фикционални, но твърде възможни пътешествия в глобализирания ни съвременен свят. Проблемите, които ги вълнуват, напълно съответстват на съжденията на Васил Проданов относно диалога между културите: „Глобализацията е рамка, в която се извършва разширяване и диверсификация на „източниците на Аза“. Затова идентичността се превръща в един от централните проблеми на човека [...] Културните идентичности не изглеждат фиксирани, а непрекъснато в преход, свързани с различни културни традиции и „културни смесици“ в глобализацията се свят“ (Проданов 2005: 24).

Диалогизъм и криза на идентичността характеризират отново втория анализирания роман на Лоран Гунел – „Обезумелият философ“.

Авторовият глас се вмъква сред диалогичния дискурс в този роман, но вътрешният диалог на главния герой постоянно присъства, подобно на романа „Човекът, който искаше да бъде щастлив“. Повес-

² Относно диалогичността и взаимното обогатяване при срещата на различни култури вж. напр. Бахтин, М. *Естетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1986, с. 354.

твованието не се води от главния герой, но за сметка на това образът на университетския преподавател основно е разгърнат чрез множеството диалози с представителите на собствената му култура или с амазонските индианци. Колкото до вътрешния диалог на главния герой, той е особено интересен, защото разкрива няколко пласта от значението. От една страна, Сандро води диалог със себе си, като противопоставя своето собствено Аз на Другия в себе си, но и на гледните точки на другите около него. От друга страна, преподавателят постоянно се идентифицира с различни философски позиции, които добре познава, но понякога интерпретира манипулативно, за да оправдае пред себе си своите морални прегрешения по отношение на амазонските обитатели. Мислите на философи като Марк Аврелий, Декарт, Паскал или Сократ помагат на Сандро да рационализира своята позиция в конфликта с чуждата култура. Същевременно преподавателят успява да съхрани своята моралност след доста циничното интелектуализиране на отмъщението си. Именно мисленият диалог с философите, чиито концепции Сандро добре познава, помага на преподавателя да съхрани до известна степен своята културна идентичност и доброто у себе си. Баналният хепиенд в края на романа възвестява, че обичта и доброто при диалога с друга култура надделяват.

В резултат на сравнението между „Човекът, който искаше да бъде щастлив“ и „Обезумелият философ“ може да се обобщи, че Лоран Гунел разглежда проблема за културната идентичност чрез интеркултурните взаимодействия и диалогизма, характеризиращи двата анализирани романа.

Главните герои в тези текстове се променят и преминават към нов етап в своето развитие благодарение на взаимното проникване между ценностите на двете различни култури – собствената и тази на Другия. Гунел разкрива процеса на противопоставяне и взаимно опознаване на индивида с другостта като особено обогатяващ за всяка културна идентичност.

В романа „Човекът, който искаше да бъде щастлив“ няма асимилация при интеркултурното взаимодействие, а изборителност и културен синтез, водещи до съхраняването на универсални ценности като доброта, съпричастност, свободен избор и смелост.

В романа „Обезумелият философ“ обаче асимилацията е в двете посоки и в крайна сметка межкултурното взаимодействие има разрушителен ефект за двата противопоставящи се културни полюса.

ЛИТЕРАТУРА

- Гунел 2013:** Гунел, Л. *Обезумелият философ*. Превод Венелин Проиков. София: Колибри, 2013.
- Еко 2013:** Еко, У. *Да сътворим врага и други писания по случайни поводи*. Превод Габриела Големанска. София: Бард, 2013.
- Копринаров 2013:** Копринаров, Л. *Меланжсиране на културите*. София: Изток-Запад, 2013.
- Проданов 2005:** Проданов, В. Диалог и конфликти на културите. // *Диалог и култура*, 2005.
<http://www.old-philosophy.issk-bas.org/books/Dialogue_i_konflikti_na_kulturite.pdf>, ползван на 13/12/2015.
- Тодоров 1992:** Тодоров, Цв. *Завладяването на Америка. Въпросът за другия*. Превод Стоян Атанасов. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992.

ЗА „РЕПЛИКИТЕ“ НА КОНЯ В ИТАЛИАНСКАТА КУЛТУРНА И ЛИТЕРАТУРНА ТРАДИЦИЯ

Наталия Христова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

ON THE IMAGE OF THE HORSE IN THE ITALIAN CULTURAL AND LITERARY TRADITION

Nataliya Hristova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This paper traces the image of the horse in Italian cultural and literary tradition from Roman times to the present. The basic authors investigated hereby are: Marco Polo, Giovanni Boccaccio, Ludovico Ariosto, Vittorio Alfieri, Giacomo Leopardi, Giovanni Pascoli, Umberto Boccioni, Luigi Pirandello, Cesare Pavese. Of particular interest is the legend of the Neapolitan horse presented by Maria Orsini-Natale e Sebastiano Scia, as well as Sergio Claudio Perroni's novel where we find a description of a curious detail from the Trojan War.

Key words: Italian culture and literature, horse, symbol, legend, art, novels

*„Ако поискаш да ти покажа поезията в движение,
ще ти покажа кон.“*
Бен Джонсън

Без съмнение конят е едно от най-разпространените животни в културната традиция на много от народите по света. Някои школи по психоанализа свързват образа му със самата „психе“, други разпознават в него бурните страсти и желания, затворени в подсъзнанието.

В настоящото изследване сме си поставили за цел да проследим периодичното актуализиране на този образ в различните цивилизационни епохи, като във фокуса на наблюдението ни са някои литературни текстове и културни традиции от Апенинския полуостров. По-специално внимание сме отделили на легендарния неаполитански кон. Трябва да отбележим, че само малка част от въпросните текстове са преведени на български език, затова и желанието ни е преди всичко

да запознаем българския читател с останалите, като им направим кратък обзор.

Конят е сред най-митологизирани животни, той присъства активно и във фолклорните жанрове, символизирайки връзката между нашия и отвъдния свят. Съдейки по данните от археологическите проучвания по земите около Средиземноморския басейн, конят (заедно с кучето) е бил главното жертвено животно в погребалните обреди, водач в „света на мъртвите“. Неслучайно в приказките конят е вълшебният помощник на героя, отвеждащ го „през девет планини в десета“. Разпространен е и славянският фолклорен мотив за коня, предсказващ смъртта на ездача.

Конят е въплъщение както на доброто, така и на злото. Той е плодородие и разруха, светлина и мрак, вода и огън, власт и робство. Светците, царете и папите яздят бял кон, но бял е и единият от конете на Апокалипсиса, сеещ смърт. С черния кон се свързват младостта и силата, затова обикновено бива впрегнат да тегли каретата на младоженците в приказките.

Конят символизира интелекта, мъдростта, светлината, бързата мисъл и хода на времето. Той е типична емблема на мъжество и власт. Образът му е древен символ на цикличното развитие на света, например божествените коне на Посейдон/Нептун в митологията, които дърпат колесницата му от морската бездна, въплъщават космическите сили на първобитния хаос. Появява се впрегнат и в колесниците на слънчевите богове на Изтока – Аполон, Ра, Индра, Митра, Мардук. При северните европейски народи той е емблема на огъня. В скандинавските вярвания повалените в битка войни стигат до Валхала на конете на валкириите – богините на смъртта.

Симбиозата човек – кон се наблюдава в образа на кентавъра – митично същество, превъплъщение на двойственото начало. Долната му част е олицетворение на грубо животинското, на сляпата сила, а горната е рационалното, достойното поведение на човека, направляващ своите инстинкти. Най-известният получовек-полукон е синът на Кронос Хирон, считан и за първия астролог. „В Диалози с Левко“, които представляват 27 кратки философски разсъждения, Чезаре Павезе интерпретира известни сюжети от древногръцката митология. Един от тях представя момента, в който бог Хермес води при Хирон невръстния син на Аполон и убитата нимфа Коронида – това е бъдещият лечител Асклепий. Хермес и Хирон обсъждат новите порядки на Олимп: „Всеки път, когато хаосът надделее и закрие тяхната светли-

на, те трябва да го пробиват, да разрушават и да градят наново“¹ (Павезе 1968: 27). Хирон с тъга си спомня за времената, когато всички са били безсмъртни и със свободна воля, когато първично животинското не е било преследвано и наказвано от боговете. Да си припомним, че според древния мит кентавърът Хирон пеел пред пещерата си за вечния и безграничен хаос, който съществувал преди всичко друго и в него се намирал изворът на живота, от който възникнали светът и безсмъртните богове (вж. Кун 1979). Както посочва Бадзоки, тук от Павезе е застъпена тезата, че „хронологичният преход не заличава напълно архаичното начало, спомена за блатото“ (Бадзоки 2011: 54). Затова в диалога Хирон намеква на Хермес за неговата животинска природа и се обръща към него със старото му име: Енодий.

Друг известен митологичен образ е крилатият кон Пегас. Вестителят на боговете Хермес (който е и Психопомп – съпровожда душите на мъртвите) бил почитан като покровител и на изкуствата, затова бил изобразяван върху Пегас – крилатия кон на вдъхновението. С помощта на Пегас Белерофонт успял да убие триглавото чудовище Химера, за което научаваме пак от митологията на Кун (Кун 1979). Тази история ни препраща към християнството и иконата на свети Георги Победоносец, изобразяван на бял кон да убива змей. Белият цвят е свързан със загуба на телесното и преминаване към отвъдното, затова и в хтоничните култове конят е бял (вж. например Фол 1986).

Плиний Стари във втори том на обширния си природонаучен труд от 37 тома „Естествена история“ („Naturalis historia“) през I век от новата ера описва еднорога като съвсем реално, а не митично същество, с тяло на кон, с глава на елен, с лапи на слон и опашка на глиган (Плиний Стари 1983). Според вярванията еднорогът се явявал, за да възвести пророчески раждането на някой велик предводител или появата на божество в човешки лик.

Един от легендарните коне в средновековния героичен епос е черният жребец Баярдо, собственост на рицаря Риналдо, спътник на Роланд и братовчед на Орландо. Жребецът е описан като животно със силен характер, отличаващо се с интелигентност и бързина. Баярдо има вълшебното качество да се разтяга, така че да може да се язди едновременно от четирима. Според легендата този кон бил подарен на четиримата синове на графа на Пиаченца Аймоне от самия император Карл Велики (началото на IX век). Това е споменато в рицарските поеми на Луиджи Пулчи („Морганте“, излязла през 1483 г. във Флорен-

¹ Навсякъде, ако не е изрично упоменато, преводът е мой – Н. Х.

ция) и на Матео Мария Боярдо („Влюбеният Орландо“, писана между 1480 и 1494 г. и останала недовършена, в която се смесват каролингският и бретонският епос за Роланд). Близко двадесет години след смъртта на Матео Боярдо друг поет от Ферара – Лудовико Ариосто – продължава разказа за рицаря Орландо от мястото, в което сюжетът е прекъснат, и озаглавява творбата си „Бесният Орландо“ („Orlando furioso“). Тази поема има две версии (по-ранна и кратка от 1516 г. и по-пълна от 1532 г.) и се смята за най-дългата поема в европейската литература със 38 736 стиха в 46 песни. В един от епизодите ѝ рицарят Астолфо пътува до Луната върху хипогриф – митично същество, представляващо полукон-полугрифон. Неговата мисия е да открие изгубения разум на Орландо.

През късното средновековие грифонът се появява в гербовете на аристократичните фамилии от Северна и Централна Италия. Той е символ на вяръност, точност и бдителност, затова е станал емблема на съвременните финансови служби. Грифонът съчетава царя на земята – лъва, с царя на небесния простор – орела, и внушава едновременно могъщество и съвършенство. Колкото и да е удивително, в него има елемент от коня – ушите. В борбата за влияние на Апенините между западния кралски лъв и източния императорски орел грифонът е бил идеалното решение за семеен герб. Така грифонът станал символичен пазител на градовете Генуа, Перуджа, Гросето, Монтепулчано и Волтера, където могат да се видят статуи и барелефи на грифони по фасадите на обществените сгради. Например на фронтоната на Палацо дей Приори в Перуджа той е разположен над портика до лъва и символично представлява партията на гвелфите (по този въпрос вж.: Якопи 2015).

В две от новелите на „Декамерон“ на Бокачо (Бокачо 1996) се разказва за коне. В Ден II, посветен на „истории с благополучен край“, в новела V научаваме как търговецът на коне Андреучо ди Пиетро от Перуджа, наивен и млад, отива на пазара в Неапол (прочут с конете си!) с 500 златни флорини. Там бива измамен и ограбен от една подла сицилианка, но след три перипетии за една нощ той вместо с коне се завръща с рубиновия пръстен на погребания архиепископ. В новела V от Ден III конят изпълнява по-съществена роля за сюжета. Благородникът Верджелези от Пистоя трябва да отиде за шестмесечен мандат като подеста² в Милано, но няма подходящ кон за този сан. Дзима предлага да подари жребца си на скъперника Франческо Верджелези срещу разговор с жена му, в която е влюбен. През цялото

² Подеста – градски управник в градовете държави, съществували в периода на Ренесанса на Апенинския полуостров.

време жената мълчи, което принуждава Дзима сам да отговаря вместо нея и да ѝ внуши какво да прави. Когато мъжът ѝ заминава, тя осъществява предложеното от Дзима. Така благородникът заменя честта си срещу кон, без сам да го разбере.

В Съдебната палата на Падуа има статуя на дървен кон. Тя датира от 1466 г., когато в града се е провело едно знаменателно събитие: голям парад с костюми и маски на герои от митологията. В него взели участие всички аристократи от града и околностите. Знаем за събитието благодарение на писмените свидетелства на съвременници. Карнавалът бил пищен и по улиците на града минало шествие от хора в костюми на деветте музи, на езически богове и богини, на Химера и Циклоп, имало даже платформа с макет на вулкана Етна, който бълвал огън и дим. Парадът бил предвождан от колос върху дървен кон с внушителни размери – почти шестметрова височина. След празника единствено конят бил прибран в Палацо дей Каподилиста (Palazzo dei Capodilista) и там 50 години по-късно му се възхищавал Вазари, като погрешно приписал скулптурата на Донатело (починал във Флоренция през същата 1466 г.) поради приликата му с коня от известната статуя на Гатамелата на площада пред катедралата, направена от Донатело по време на престоя му в Падуа (1443 – 1453). През Ренесанса дървеният кон бил използван като резквизит за театрални представления и най-вече за пресъздаване на сцената с Троянския кон от Илиада. През 1837 г. наследници на двореца решават да го дарят на общината и той е преместен в Съдебната палата, където може да бъде видян и днес.

От 1259 г. в град Ферара се провежда най-старото *palio* в света. Първите писмени сведения за палиото датират от XII век, то представлява тържествено честване (по модела на римските триумфи) и макар да е претърпяло някои изменения, основните правила на тези конни надбягвания без седло са съхранени, както и традиционните за всеки град контради³. През 1314 г. се е провело първото палио в Парма. Прочути са и турнирите в Сиена, Асти и Леняно, които днес представляват по-скоро туристически атракции.

Още един любопитен щрих от историята на Ренесанса на Апенините – Леонардо да Винчи изучавал в детайли движенията на коня. По поръчка на миланския дук Лудовико ил Моро той трябвало да създаде грандиозна бронзова статуя на конник, в която да увековечи Франческо Сфорца. Леонардо работил по проекта цели дванадесет години

³ Контради – райони на града, които са представени от свои участници в палиото.

(между 1482-ра и 1493-та) и направил стотици скици на прочутия Гран Кавало, който така и не бил осъществен (вж. Бернардини 2007).

Истински шедьоври на ренесансовото изкуство, прочутите статуи на конници, създавани от майсторите през периода XIV – XIX век, увековечават големите владетели на градовете държави. Блестящи примери са статуите на Козимо I де Медичи (1598), дело на скулптора Джамболоня, и на Фердинандо I де Медичи (1608) на майстора Пиетро Така във Флоренция. На площада в Пиаченца могат да се видят паметниците на Алесандро Фарнезе, дук на Парма и Пиаченца, и на сина му Ранучо Фарнезе, и двата дело на Франческо Моки (1615). Ще си позволим и едно критично наблюдение върху често изобразяваната от ренесансовите художници библейска сцена „Поклонението на влъхвите“ („L'Adorazione dei Magi“). При всички майстори (в платната на Дафабриано, Ботичели, Перуджино, Леонардо, барелефите на Пизано и др.) в мизансцена присъстват коне, макар че в текста пише, че източните жреци са дошли на камили. Тази подмяна е съзнателна, защото конят е бил добре познато животно, което е можело да се рисува от натура, за разлика от камилата.

В следващия исторически етап конят става олицетворение на националноосвободителните борби и през романтизма е възпяван като животно с горд и свободен дух. Без да се впускаме в излишни описания, ще споменем граф Виторио Алфиери. Живял през втората половина на XVIII век, Алфиери става емблема на патриотизма, на борбата за независимост и силната полемика срещу тирана, която намира израз в богатото му творчество от поезия, трагедии, комедии, сатири и политическа проза, издържано в ключа на илюминизма и романтизма (Бонги 2011). Героичната му, на границата с лудостта, житейска позиция и поза е първа по рода си сред италианската аристокрация. Обикновено е изобразяван на препускащ кон. Любовта му към конете е пословична, както и колекциите му от произведения на изкуството с образа на коне. Всичко това е разказано от самия Алфиери в автобиографията „Живот, описан от него“ („La vita scritta da esso“, 1790 – 1803, вж. Паронуци 1998), която следва традицията на мемоарните трудове, така популярни през XVIII век (примери в това отношение са Годони и Казанова), където индивидуализмът е в основата на наратива.

В опита си да следваме хронологията стигаме до творчеството на един от големите поети и философи на XIX век – Джакомо Леопарди. В сборника „Морални творби“ (Леопарди 1994) влизат 24 сатирични диалога, които представят песимистичната теза на автора за безсилието на човека пред Природата и Съдбата. Сред тях намираме

любопитния диалог между кон и бивол („Dialogo di un cavallo e un bue“, 1827), в който конят от името на автора коментира изчезването на човешкия вид:

Тази порода вече е изчезнала. [...] Ако в монархиите им се наследяваше тронът, те се убиваха едни други, сменяха господарите в страните си, наричаха всичко това световни революции, а разказите за тези дела назоваваха световна история, но в крайна сметка бяха само един животински вид. [...] Първите хора са били доволни от този свят и му се радвали, но по-късно, тъй като вече не живеели естествено като нас и предците си, започнали да недоволстват. Първо, защото знаели прекалено много неща и нищо не им се струвало достатъчно хубаво. Второ, защото всички те били проклетници, което ще рече, че съвсем съзнателно са правели зло на ближните си [...] (Леопарди 1994: 124 – 125).

Както отбелязва литературният познавач Де Санктис (Де Санктис 1996), темите, моралната и философската задълбоченост, както и ироничният стил на Леопарди напомнят за традицията на саркастичните диалози на Лукиан от Самосата (II в.). На критика най-вече са подложени оптимистичните философски тези за безкрайния прогрес, антропоцентричните теории, според които светът съществува заради човека, както и заблудите за безсмъртието на душата.

Дотук разгледахме интерпретации на коня като елемент от света на боговете, като проводник към отвъдното, като символ на бързина, като верен спътник на героя и участник в битки за справедливост. Сега ще обърнем внимание на това животно като част от бита на обикновения човек. Джовани Пасколи – поет декадент – използва символично образа на кобилата в поемата си „Кобилата се връща“ („La cavalla storna“, 1867). Тази поема е написана под формата на драматичен монолог на жената, която се обръща към животното като към член на семейството. Сюжетът е следният: съпругът е убит, кобилата се прибира къщи с трупа му, а жената иска да узнае от животното, станало свидетел на престъплението, кой е извършителят на убийството. Финалната строфа описва една силно смислово и звуково наточена сцена:

Mia madre alzò nel gran silenzio un dito:
disse un nome... Sonò alto un nitrito. (Пасколи 2015)

(Майка ми вдигна пръста си в тишината
и произнесе едно име... Кобилата силно изцвили.)

Поетът кара кобилата да „проговори“ и противопоставя нейната преданост на човешката низост. Удивителното е, че Пасколи едва дванадесетгодишен описва драмата на собственото си семейство и убийството на своя баща, а неговата поема и до днес остава една от класическите творби, включени в учебната програма по италианска литература.

Пряка връзка на образа на коня с тенденциите в изкуството наблюдаваме и при футуристите. За Умберто Бочони, съставителя на „Манифеста на скулптурата на футуризма“ („Manifesto tecnico della Scultura futurista“, 1912), конят е мотор на движението към новото, символ на динамиката и прогреса, защото футуристичното виждане за света е скорост и безспирно действие – белези на индустриалната реалност (вж. Бочони 1912). Неговата странна скулптурна композиция „Динамика на препускащ кон“ („Dinamismo di un cavallo in corsa“, 1915), част от постоянната експозиция на музея „Гугенхайм“ във Венеция, изпълнена от дърво, картон, мед и желязо, възплъщава идеите на манифеста. Платното му „Изкачващият се град“ („La città che sale“, 1910) се смята за шедьовър на италианския футуризм. На преден план е изобразен огромен боен кон в червено и златисто, символ на невероятната сила, скорост и експлозивна енергия на новото време, а за фон служат сиво-сини комини.

Приблизително по същото време (1917 г.) Луиджи Пирандело прави своеобразен психологически портрет на изоставения жребец в краткия разказ „Късметът да си кон“ („Fortuna d'esser cavallo“). Това е самотник, лишен от труда, осмислящ дните му, както и от грижите на стопанина си.

Конят не е като кучето, което може да остане без господар, и никой не обръща внимание, ако се скита само. Конят е кон: дори той самият да не го знае, всички, които го виждат, са наясно с това, поради голямото му тяло, много по-масивно от тялото на кучето; тяло, което никога не успява да вдъхне пълно доверие, защото всеки има едно наум, че може ненадейно да бъде ритнат [...] (Пирандело 1990: 209).

Повод за написването на тази статия стана един конкретен текст – романът „Легенда за Коня“ („La favola del Cavallo“) на Мария Орсини Натале и Сабатино Шиа, в чийто сюжет е залегнал мистифициран разказ за изчезналата раса на неаполитанските коне. Затова сега ще фокусираме вниманието си върху Неапол.

Там конят е почитан от древните гърци като Еносигейос – сина на Посейдон, който причинява земетръс (на гр. Ενωσίγειος – „разтри-

сация земята“). В Ранния ренесанс (XIII в.) на фасадата на известната Седиле Капуана (Sedile Capuana) се появява герб, на който е изобразен в профил златен кон с юзди на син фон. Той е като контрапункт на черния кон от герба на фасадата на Седиле Нило (Sedile Nilo), който е без юзди и изправен на задни крака. Златният кон е свещеното животно на Аполон, символ на светлината, черният кон представя луната и мрака. Двата коня се допълват като деня и нощта, живота и смъртта.

На площад „Риарио Сфорца“ (Piazza Riario Sforza), където днес се издига колоната на Сан Дженаро, е стояла бронзова статуя на кон без юзди, която се приписва на самия Вергилий. Удивителна е венерацията на поета Вергилий от неаполитанците. Наричали го „маг и лечител“, затова смятали, че въпросната статуя на коня е негово дело и има чудотворна лечебна сила. На това място водели болните животни, украсени с гирлянди от цветя и гевречета, и ги карали три пъти да обиколят статуята, като вярвали, че така ще бъдат изцелени. Култът към Вергилий в Неапол има древни корени, той е почитан като покровител на града и чудотворец много преди патрона Сан Дженаро. Конната статуя била претопена, защото през XIII век църквата забранила езическия ритуал. От бронзовото тяло отлеели камбаната на катедралния храм, а главата на коня останала и днес се съхранява в Националния музей. На постамента под главата на статуята има следния надпис:

Какво благородство е излъчвала и каква е била големината на тялото, лежащата тук глава показва. Един варварин ми надяна юзда, суеверието и алчността ме убиха, но моето достойнство се пази от добрите хора, които ме оплакват. Тук виждаш главата, а камбаните на църквата пазят тялото ми. С мен загина символът на града. Нека любителите на изкуството знаят, че бях запазена благодарение на Франческо Карафа (Франкини 2012).

Въпросната статуя е била символ на свободния дух на неаполитанците, ето защо, когато през 1253 г. превзел града след продължителна година и половина обсада, Конрад IV (херцог на Швабия, крал на Сицилия и Ерусалим) заповядал да сложат юзди на бронзовия кон на площада. За отмъщение неаполитанците убиват сина му през 1268 г.

Първите исторически сведения за неаполитанските коне датират от VIII век преди Христа, когато гърците започват да колонизират неаполитанското крайбрежие и ги описват като „ходещи върху лава“. Малко по-късно по тези земи се преселват етруските и техните грациозни коне се смесват с местната по-издръжлива порода. Римляните на свой ред обогатили расовите признаци, като кръстосали породата с

берберските коне. Така се получила известната неаполитанска порода здрави ездитни елитни коне, която се отглеждала в Капуанската долина. Легендите разказват, че Ханибал (III век пр. н. е.) специално дошъл в Капуа да се снабди с коне за похода си. Оттук римските консули и императори си поръчвали белите коне за триумфите. Оттук кралете на Неапол от Карл I (1282 г.) до Фердинанд IV (1806 г.) изпращали в дар на римския папа бял кон (вж. Баляни 1998).

Ето какво пише един от прочутите ветеринари на Ренесанса Паскуале Карачоло за неаполитанските коне във втория том на десеттомния си труд „Славата на коня“:

[...] Тук обучението на конете за военни цели датира от векове и е развито в прекрасно изкуство най-много от където и да било другаде по света, под светлата закрила на Арагонските крале, които са направили Неапол своя резиденция и обичат да се забавляват с яздене и разни игри на кон [...] При спокоен ход, при галоп и бясно препускане, при упражнения на манежа, по време на лов или бой тези коне са отлични, едри, красиви и силни, грациозни, въртят с удивителна лекота глава и сякаш танцуват, като се движат (Pasquale Caracciolo, *La gloria del cauallo. Opera dell'illustre S. Pasqual Caracciolo diuisa in dieci libri*, Venezia, 1566, цит. по Томасини 2013).

Ренесансовият поет Джовани Батиста дел Туфо (1548 – 1600) посвещава на родния си град творбата „За величието, насладите и чудесата на Неапол“, където четем:

Малки уши и широко чело, гъста челна китка, дълбоко поставени очи, издължени ноздри, красив извит врат, тези качества се допълват от дълга опашка, прави крака и за да завършим описанието на идеалния кон, масивна гръд и буйна грива, а природата го е дарила с твърдо и кръгло копито“ (Giovanni Battista del Tufo „Delle Grandezze, Delizie et Meraviglie della città di Napoli“, цит. по Орсини 2007).

И чужденците хвалят достойнствата на породата. Сред тях са двама френски прелати – абат Дьо Сен-Нон (Abate de Saint Non, *Voyage pittoresque de Naples et de Sicilie*, 1781 – 1786) и абат Жозеф де ла Порт (Abate Joseph de La Porte, *Le voyageur françois*, 1782), които порицават абсолютната забрана на неаполските крале коне от тази порода да напускат пределите на Капуанската долина. Както посочва Орсини, в една от заповедите на Шарл I д'Анжу дори изрично се упоменава, че тези коне трябва да бъдат притежавани и яздени само от благородници (Орсини 2007).

Неапол почита прочутата си порода, като от XVI век в града се организират величествени конни балетни спектакли по религиозни и светски празници. Неслучайно през 1550 г. неаполитанецът Федерико Гризоне издава първия европейски трактат за изкуството на конната езда след съчинението на Ксенофонт (IV в. пр.н.е.), който днес се съхранява в Националната библиотека в Мадрид (Federico Grisone, *Gli ordini di cavalcare*, по Томасини 2013).

Славата на неаполитанските коне процъфтява чак до края на XIX в. След обединението на Италия отглеждането им в елитните конюшни замира и в началото на XX век породата е обявена за изчезнала. Но любителите на коне не спират да издирват следите ѝ. Така през 2003 г. Мария Франкини, която е родена в Неапол, но живее в Париж и пише на френски, издава книгата „*La Fabuleuse Histoire du Cheval Napolitain*“ (Франкини 2012). В нея проследява удивителната, но неподправена история на Джузепе Мареска, коневъд, който след много перипетии успява да открие екземпляр от прочутата порода и да я възроди. Това отключва големия интерес на познавачите, организират се конференции, а през 2011 г. породата е официално призната.

Мария Орсини Натале и утвърденият автор на приказки Сабатино Шиа пресъздават тази история, пречупвайки я през призмата на вълшебното. Наративът преплита символичните жалони на неаполитанския театър на живота: морето – култа към слънцето – легендите и историята – растителния и животинския свят, създаващи усещане за райско място. В първа глава млад несполучил писател съчинява приказка за последния представител на легендарната порода. В пристъп на отчаяние той захвърля недовършения си ръкопис край морето. Неговото вярно куче – пуделът Камила – търси помощ от главната героиня в историята: графиня Бланка Изадора Есперанца Рамирес, потомка на благороднически род, пазителка на свещената кула, построена от дядо ѝ като алхимическа лаборатория, пълна с книги, реликви и стъкленици с еликсири, съхранили духа на отминалите времена, на „ратафия“. Овладеяла от дядо си ценни магически умения (странна спойка между езически окултни практики и християнство), доня Бланка притежава дара да разбира езика на животните и така научава за ръкописа, спасява го от прилива и го прочита. Глава втора представлява самата недовършена приказка за жребеца Наполетано и приятеля му Масаниело, куче пазач с енциклопедични познания. Сюжетът ни връща в края на XIX век в градче край Неапол, където на почивка пристига английският генерал О’Конър. Той разпознава характерните расови белези, но собственикът на Наполетано изобщо не подозира за

достойнствата му. Колизията настъпва по време на земетресение (на-меса на Еносигейос), когато жребецът, обзет от ужас, остава в горящата конюшня. Тук приказката свършва. В трета глава дона Бланка, впечатлена от текста, започва да търси доказателства за съществуването на породата в съкровищницата на кулата. Там намира книгите на Джовани Батиста дел Туфо и Пиро Антонио Фераро, които описват възхитителните качества и изброяват имената на най-прочутите екземпляри: Leardo Elefante (Сивия слон), Valoroso (Доблестния), Nereo (Черния), Scaramuzza (Свадливия), Corsiero (Бегача), Tuono (Гръмотевицата), Delfino (Делфина), Belladonna (Красавицата). Дона Бланка решава да пристъпи към действия след разговора си с двама посетители, които ѝ разказват за трагичната смърт на последния представител на тази порода. В литургията на залеза тя чертае магически знаци на плажа, медитира на скалата пред сакралната пещера и се опитва да „влезе във фантазията, където няма пътища“, за да изведе коня от приказката. Съпроводена от двата гълъба, тя, също като дядо си, влиза в пещерата с усещането, че трябва да спаси нещо от Неапол, което рискува да изчезне завинаги. Минаването през пещерата (напомнящо мита за Орфей и Евридика) е своеобразно прекрачване на границата на реалността и озоваване в хронотопа на приказката. Дона Бланка попада в градчето, извежда коня от горящата сграда и го спасява за поколенията. Жертвата ѝ е напълно осъзната, тя не може да се върне обратно, длъжна е да остане там и да се моли за опрощение. Така се осъществява вълшебната инкарнация на легендарния неаполитански кон и той бива изведен на „горния свят“ от двата гълъба. В тази приказна история са вплетени древните вярвания за коня като проводник между два свята и мотивът за говорещия кон (познат ни от митологията, фолклора и творбите на Дж. Суифт, К. С. Луис и Дж. Оруел).

За завършек на тази благодатна тема ще ни послужи най-новата литературна реплика на легендарния Троянски кон, възпят от Омир.

През 2013 г. Серджо Клаудио Перони издава своя роман „В корема“ (Перони 2013), който веднага е наречен от критиците парадоксален. В него авторът дава своя версия на събитията от нощта преди превземането на Троя. Легендарната дървена статуя се появява пред дебелия стени на Илион, обсаждан от гърците десет години. Интересното е, че войниците, скрити в корема на статуята, са предвождани от трима много различни по характер и темперамент герои: майстора на съоръжението – Епей, хитрия Одисей, дал идеята, и прославилия се в битки със своята жестокост Неоптолем, син на Ахил. Тримата са свързани от един и същи страх: че могат да умрат, ако врагът разбере

за капана. Перони рисува емоционалните им състояния, докато те с опънати нерви играят на зарове в дървения търбух. Всъщност чрез играта те си оспорват първенството в рискованото начинание, като най-придирчив и лукав е Одисей. Очите на коня са обърнати към морето и затворените воители не могат да видят какво се случва около тях. Седят настръхнали с оръжие в ръка, докато изведнъж не се чува гласът на Атина, предсказваща съдбите им. Тримата герои слушат пребледнели. Богинята знае, че Епей ще загине, без да успее да излезе от собственото си творение, че Одисей го очаква развълнуваното море, в което ще бъде заточеник дълги години, и че Неоптолем ще убие Приам. Конят минава през заветната порта. Не го хвърлят в пропастта – страховете на Неоптолем не се оправдават. Перони описва сгъстеното до пръсване напрежение при зори, когато коремът на коня е готов да роди своите герои. Но първо ще роди трупа на Епей, с което романът завършва. За да намери естествено продължение в историята на Италия, основана според легендата от троянския герой Еней. По този начин се възплъщава Платоновата мисъл, че идеалното движение е кръгово и началото се събира с края.

Надяваме се, че с настоящото наблюдение сме успели да хвърлим светлина върху мощното присъствие на коня в италианския културен и литературен контекст. Несъмнено съществуват още примери, илюстриращи избраната от нас тема.

ЛИТЕРАТУРА

- Бадзоки 2011:** Bazzocchi, M. *La palude di sangue. Mito e tragedia in Pavese.* // Cuadernos de Filología Italiana, Universidad Complutense de Madrid, ISSN: 1133-9527, n° extraordinario, 2011, 49 – 60.
- Баляни 1998:** Bagliani, A. P. *Le chiavi e la tiara: immagini e simboli del papato medievale.* Roma: Viella, 1998.
- Бернардони 2007:** Bernardoni, A. *Leonardo e il monumento equestre a Francesco Sforza.* Firenze: Giunti, 2007.
- Бокачо 1996:** Boccaccio, G. *Decamerone.* Torino: Letteratura italiana Einaudi, 1996.
- Бонги 2011:** Bonghi, G. *Biografia di Vittorio Alfieri.* 22.06.2015, <http://www.classicitaliani.it/alfieri/critica/bonghi_bioalfieri.htm>.
- Бочони 1912:** Boccioni, U. *Manifesto tecnico della scultura futurista.* 26.06 2015, <http://www.scultura-italiana.com/Approfondimenti/-Forme_uniche.htm>.
- Де Санктис 1996:** De Sanctis. *La nuova letteratura. // Storia della letteratura italiana.* Bologna: Einaudi, 1996, 902 – 905.

- Кун 1979:** Кун, Н. *Старогръцки легенди и митове*. София: Наука и изкуство, 1979.
- Леополдо Чиконяра 1824:** Cicognara, L. Stato della scultura nel secolo del Bernini. // *Storia della scultura dal suo Risorgimento in Italia*. Volume Sesto, 1824, 391 – 393.
- Леопарди 1994:** Leopardi, G. *Operette morali*. Milano: Biblioteca universale Rizzoli, 1994, 32 – 35.
- Павезе 1968:** Pavese, C. *Dialoghi con Leucò*, a cura di Sergio Givone. Torino: Einaudi, 1968, 27 – 29.
- Паронуци 1998:** Paronuzzi, A. *101 Cavalli d'autore da Dostoevskij a Twain, da Alfieri a Pavese. Le più belle pagine sui cavalli*. Padova: Franco Muzzio Editore, 1998.
- Пасколи 2015:** Pascoli, G. *La cavalla storna*. 23.06.2015, <<http://balbruno.altervista.org/index-726.html>>
- Перони 2013:** Perroni, S. C. *Nel Ventre*. Milano: Bompiani, 2013.
- Пирандело 1990:** Pirandello, L. Fortuna d'esser cavallo. // *Novelle per un anno*. Milano Arnoldo Mondadori editore, 1990, 207– 212.
- Плиний Стари 1983:** Plinio Vecchio. Libro ottavo: Gli animali terrestri. // *Storia Naturale – Vol. II. Antropologia e zoologia*. Bologna: I Millenni, Einaudi, 1983.
- Томасини 2013:** Tomassini, G. V. *Mantelli, balzane, liste e la teoria degli umori*. 21.07.2015, <<http://worksofchivalry.com/it/tag/federico-grisone>>.
- Фол 1986:** Фол, Ал. *Тракийският орфизъм*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1986.
- Франкини 2012:** Franchini, M. P. *Il cavallo napoletano. La rinascita di un emblema di Napoli*. Giugno 2012. 21.06.2015, <http://www.ilportaledelsud.org/cavallo_napoletano.htm>.
- Якопи 2015:** Iacopi, M. *Il grifone in araldica*. 23.10.2015, <<http://www.socistara.it/studi/Grifone.pdf>>

JULES VERNE, MAGIA Y LEYENDA

Lourdes Terrón Barbosa
Universidad de Valladolid

JULES VERNE: MAGIC AND LEGEND

Lourdes Terrón Barbosa
University of Valladolid

The *Castle of Carpathians* is a romantic novel pervaded by the semantics of the nocturnal light in darkness. Based on general topics, legends, superstitions and enchantments, it becomes a beautiful story of vampires. In the present article, the supernatural proves to be the inspiration of future events, while Verne develops solutions based on science. The French novelist toys with the idea that science can bring to life our beloved ones.

Key words: Verne, future, legend, science, night

Le château des Carpathes, una de las novelas más desconocidas de Julio Verne, apareció por primera vez bajo la forma de folletín en *Le Magasin*, vol.5, nº649 el uno de enero de 1892. En el pueblo de Werst, en Transilvania, circulan rumores sobre fenómenos inquietantes que se perciben en torno a un castillo abandonado. El Conde Franz de Télék, que viaja para olvidar la muerte de su novia, la cantante Stilla, llega a Werst. Allí se entera de que el castillo pertenece al Barón Rodolphe de Gortz, que le había maldecido en el momento de la muerte de Stilla. Termina por adentrarse en un misterio: el inventor maldito Orfanik ha puesto a punto un sistema inédito, un artificio óptico, que permite a Rodolphe de Gortz volver a ver a Stilla en escena. Franz de Télék se adentra en el castillo y escucha y ve cantar a Stilla, pero cuando se precipita hacia ella, Rodolphe de Gortz la apuñala y el espejo del sistema en el cual La Stilla aparecía, se rompe en mil pedazos. Franz de Télék se vuelve loco y el castillo explota.

Bajo la inspiración de los tonos claro oscuros, lunares y solares, que aparecen en toda la obra, y de las primeras emisiones luminosas de la luz eléctrica, nuestra lectura tratará de establecer la relación que esta novela y algunas otras obras de Julio Verne tienen con la sensibilidad gótica (Daniel

Compère 1975: 72-78)¹. También de ver cómo algunos de sus viajes extraordinarios son testimonio de recuerdos culturales subconscientes en los que prevalecen algunos de estos rasgos, lo cual nos llevaría a interrogarnos sobre aspectos como en qué consiste el componente gótico en algunas obras de Julio Verne y, más concretamente en esta obra, qué lecturas ha podido realizar o qué estructuras novelescas, qué imágenes y qué temas sirvieron de inspiración a su creatividad. Aunque nos centraremos principalmente en *Le château des Carpathes*, haremos alusión a un pequeño corpus² de obras en las que aparecen, también, estos rasgos, que nos han llevado a articular la presente comunicación en torno a tres ejes principales, en los que se resalta esta peculiar sensibilidad: el tema del deseo y el orden establecido: “le méchant” y “l’héroïne”, la configuración del fantasma femenino y el tema de lo sobrenatural y lo extraordinario.

0. Introducción: un itinerario misterioso e inquietante

Ejemplarmente desarrollado en *Le château des Carpathes*, pero también en otras obras como *Les mystères d’Udolphe* de Ann Radcliffe, reaparece en *Maître Zacharius: ou l’horlogier qui avait perdu son âme* de Verne. El escritor ha retenido una lección de las novelas de vampiros, que es el desarrollo del elemento de lo misterioso y lo inquietante, tanto en los personajes como en la historia, también el de la espera ambigua y deliciosa ante el peligro, a la que somete al lector a medida que hace avanzar el relato. “*L’horreur romantique*” de las gargantas y de los bosques profundos, encuentra su eco en el relato del viaje de Gérande, Aubert y Scholastique, persiguiendo a *Maître Zacharius* sobre la carretera del castillo de Andermatt. Como en el caso de Radcliffe, el paisaje prefigura la trampa en la que van a caer los viajeros. Se trata de un paisaje angustioso y sobrecogedor. Verne evoca “ces horribles solitudes” donde los protagonistas que los recorren siguen un trayecto sin retorno: “Il s’enfonça au plus profond des gorges de ces Dents-du-Midi qui mordent le ciel de leurs pics aigus”³. Es importante señalar en este fragmento el tema de la

¹ Sobre la influencia de un componente gótico en la obra del Jules Verne, remitimos al estudio realizado por Daniel Compère, (1975) “Jules Verne et le roman gothique”, *Bull.JV*, nº 35-36, 3è et 4è trim, pp.72-86, que nos ha servido de base para la realización de esta comunicación.

² Nos referimos especialmente a las siguientes obras de Jules Verne: *Maître Zacharius: ou l’horlogier qui avait perdu son âme* (1854); *Les Indes noires* (1876); *Le château des Carpathes* (1892); *Le secret de Wilhelm Storitz* (Hachette, “Les Intégrales”); *L’Étonnante aventure de la mission Barsac* (Nouvelles Éditions Oswald), comentadas por Michel Schneider, 1985: pp. 141-154.

³ Jules Verne, (1992): *Le château des Carpathes*, Paris, Presses Pocket. Préface et commentaires de Maurice Mourier, chap II, p.42. Todas las citas se refieren a esta

verticalidad. Adentrarse en este paraje es hacer tangible la imagen vertical. Etimológicamente, sería ir hacia el fondo, hacia abajo. Se trata de un desplazamiento horizontal que conduce, inevitablemente, a la caída de los cuerpos hacia abajo. En definitiva, un descenso a los infiernos o una metáfora de la caída del alma. Del mismo modo, *Le château des Carpathes* nos cuenta de una manera “gótica”, la subida de Nick Deck y del doctor Patak hacia el Burgo de la llanura de Orgall. Con la desaparición de los rayos del sol y “l’ombre qui envahit peu à peu l’espace en montant des basses zones” (Capítulo VI, 1992: 82). Son los últimos trazos de racionalidad que fluyen en el espíritu atemorizado del doctor Patak, obligado a pasar la noche en la llanura de Orgall: “Et c’est là qu’il serait contraint d’attendre le retour de l’aube... si elle revenait jamais! En vérité, c’était vouloir tenter le diable!” (Capítulo VI, 1992: 85). Este texto constituye en su totalidad, por otro lado, un admirable ejemplo del género gótico por la riqueza de sus juegos de sombras y de luces, por las referencias variadas a fantasmagorías, a descubrimientos y experimentos ópticos (Roger Caillois 1978) que se pusieron en boga a principios del siglo XIX. La novela de Jules Verne está, posiblemente, marcada por el desarrollo de la electricidad y de las telecomunicaciones de los años 1880. El propio nombre de Télék podría aludir a televisión o a telecomunicación. Desde el primer capítulo se traza una apología de la ilusión y de la ficción generadas por los rayos luminosos: “deux brisures de la chaîne laissaient passer un oblique faisceau de rayons, comme un jet lumineux qui filtre par une porte entrouverte” (Capítulo I, 1992: 31). La planicie de Orgall posee el aspecto, más que de una planicie natural, de una imagen fotográfica en relieve: “sous le jeu d’une éclatante lumière, son relief se détachait crûment, avec cette netteté que présentent les vues stéréoscopiques” (Capítulo II, 1992: 46). En cuanto a la haya, “l’hêtre” del viejo burgo: “il s’appliquait en noir sur le fond du ciel comme une fine découpe de papier”⁴.

edición. Numerosas anotaciones hacen referencia a esta arquitectura de itinerarios en la obra de Jules Verne. Remitimos al citado artículo de Daniel Compère que toma como ejemplos *L’île mystérieuse* y *Le rayon vert*. También al artículo de Christian Robin, (1978): “Un monde connu et inconnu: Jules Verne”, Nantes, *Publications du Centre Universitaire de Recherches Verniennes de Nantes*, que cita: *Les Indes noires* (chap. IX); *Voyage au centre de la terre* (chap. XIX y XXX); *Face au drapeau* (chap. IX); *L’île mystérieuse* (chap. XVIII).

⁴ Ibidem, p.47. A este respecto, véase el estudio: Simone Vierne, (1973): “Jules Verne et la mine fantastique des *Indes noires*”, p.19 in *Actes du 98 Congrès National des Sociétés Savantes*, Saint-Étienne, T.1. Algunas anotaciones anexas a esta cuestión podemos encontrarlas en *Les mystères d’Udolphe* a través de un personaje, Saint-Aubert, cuya felicidad consiste en integrarse con la naturaleza -vegetatismo y

1. El castillo

El segundo tema literario y gótico por excelencia que Julio Verne despliega en *Le château des Carpathes*, por una especie de mimetismo literario más o menos consciente, es el del castillo, en el que los niveles, o los pisos y sus estancias se desorganizan. En “le château d’Andermatt”, los perseguidores de Zacharius pierden muy rápido la noción de su posición con relación al sol, es decir, al eje de la verticalidad, importante papel desempeñado por la luz, que actúa en todo momento en la novela como un verdadero personaje secundario cobrando un gran protagonismo. Es verdad que, inicialmente, el castillo se les aparece como “vastes amoncellements de pierres qui faisaient horreur à voir” (Capítulo V, 2000: 166). Desorganización espacial que refleja el desarrollo racional y moral propio de los personajes que están introducidos en esta búsqueda desesperada. El tema de la desaparición de los niveles, con sus diferentes categorías de luz, comporta numerosas consecuencias. Zacharius atraviesa “un de ces longs corridors, dont les arceaux semblent écraser le jour sous leurs pesantes retombées” (Capítulo V, 2000: 168). Se circula a través de “étages effondrés” (Capítulo V, 2000: 169) y de “escaliers sans fin” (Capítulo V, 2000: 169). Los héroes no saben ya dónde se encuentran: “tantôt ils se trouvaient enfouis à cent pieds sous terre, tantôt ils dominaient de haut ces montagnes sauvages” (Capítulo V, 2000: 169). De la misma manera, en *Les mystères d’Udolphe*, la heroína, Émilie, prosigue un viaje hasta el horror extremo en los dominios del castillo Montoni. Y volviendo a nuestra novela, el burgo de los Cárpatos se transforma en un verdadero laberinto y con él reaparece el tema del “creux caché et inquiétant”, metáfora de las fisuras de la exigencia racional y moral que se plantean a lo largo de la obra:

meditación bajo su árbol preferido- en una armonía al estilo de Rousseau sin una solución de continuidad entre el contenido y el continente interior y exterior que evoca la calma del universo fetal. Y volviendo al fantasma más propiamente telúrico de Julio Verne, comprobar que podemos encontrarlo en numerosos textos. Recordemos, en particular, “Granite-House”, el maravilloso refugio de los naufragos de *L’Île mystérieuse*. Esta tradición de la gruta remonta también a Daniel Defoe y a *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, donde podemos encontrar numerosas referencias fantasmáticas a este lugar de regresión, de repliegue y de olvido: Gilles Deleuze, (1995): *Logique du sens*, Paris, UGÉ, 10/18, p.416. En el postfacio de (1972), *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, coll. “Folio”, pp. 272, se expresa así Michel Tournier: “Robinson s’enfonce jusqu’au centre intérieur de l’île, et trouve un alvéole où il arrive à se recroqueviller, qui est comme l’enveloppe larvaire de son propre corps”.

Mais, à l'intérieur de l'enceinte, le burg était-il si délabré qu'on devait le supposer? Non. À l'abri de ses murs solides, les bâtiments restés intacts de la vieille forteresse féodale auraient encore pu loger toute une garnison. Vastes salles voûtées, caves profondes, corridors multiples, cours dont l'empierrement disparaissait sous la haute lisse des herbes, réduits souterrains où n'arrivait jamais la lumière du jour, escaliers dérobés dans l'épaisseur des murs [...] d'interminables couloirs capricieusement enchevêtrés, montant jusqu'au terre-plein des bastions, descendant jusqu'aux entrailles de l'infrastructure [...], tel était l'ensemble de ce château des Carpathes, dont le plan géométral offrait un système aussi compliqué que ceux des labyrinthes de Porsenna, de Lemnos ou de Crète (Capítulo XIII, 1992: 191).

2. El caos del deseo y el regreso al orden

Indudablemente, Jules Verne está impregnado de una “tradicción gótica” (Daniel Compère 1975: 76) de la cual otro aspecto esencial que debemos destacar en *Le château des Carpathes*, concierne a las relaciones –de *deseo*, para uno; y de *repulsión*, para el otro–, en el marco de la pareja “*méchant-héroïne*”. Recordemos brevemente que en la obra de Horace Walpole (*Le château d'Otrante*) o de Ann Radcliffe (*Les mystères d'Udolphe*), el deseo sexual está muy a menudo unido a la codicia. La heroína no es sólo objeto de una pasión carnal sino que es, también, el medio que permite captar una fortuna o un reino. Así, en la novela de Walpole, el casamiento con Isabelle permitirá a Manfred o a su hijo conservar el principado de Otranto. En *Les mystères d'Udolphe*, eliminar a Émilie mediante la violencia –bien poseerla carnalmente o deshonrarla– es, para Montoni, el medio de captar la herencia de la heroína. De este modo, al deseo legítimo y puro de un joven hombre enamorado, bastante inconsistente, se opone el deseo del “*méchant*”, fascinante en tanto que perverso. El éxito de la novela está unido, en gran parte, a la puesta en escena de una obsesión, la transgresión. La singularidad mayor bien visible en *Le château des Carpathes* es que se trata de una historia de amor en una acepción inhabitual de la expresión. Se nos narra la pasión de Franz de Télek por una cantante pero no se sabe mucho ni se insiste en ella. De los dos protagonistas de la historia, Franz y Stilla, sabremos menos que de Nic Deck y de Miriota, sus dobles en la historia, que consuman su amor casándose.

2.1. Le méchant et l'héroïne

Con gran gusto por lo etéreo y la mistificación, Verne multiplica los detalles sobre La Stilla, ilustre cantante napolitana. También sobre sus héroes de extraños nombres tales como Franz de Télek, Rodolphe de Gortz, Koltz. Inmediatamente podríamos pensar en un criptograma. Desde el punto de vista etimológico, La Stilla es, a la vez, la “estrella”, y la que está

inmóvil. *Still*, en inglés, es un término asociado a la fotografía fija o la naturaleza muerta. De la Stilla sabemos que tiene 25 años y “une taille que le ciseau d’un Praxitèle n’aurait pu former plus parfaite” (Capítulo VIII, 1992: 86)⁵, comparación en la que la mención a Praxíteles dota de la máxima altura al cliché. Stilla goza del beneficio del grado cero de una descripción en la novela: “femme d’une beauté incomparable”, “longue chevelure”, “yeux noirs et profonds où s’allumaient des flammes”, “pureté des traits” “carnation chaude”, perfilan a Stilla, que será para el lector una perfecta desconocida. En efecto, la heroína del libro se nos presenta en una perspectiva especular que hace, incluso, que dudemos de su existencia. Es comprensible, pues, se trata de La Stilla, muerta desde hace tiempo, que sólo existe en estado de grabación o “par réflexion [...] au moyen des glaces inclinées suivant un certain angle” (Capítulo XVIII, 1992: 197). Esta analogía aparece también desarrollada en el nombre de la hija del juez Koltz, la hermosa Miriota, anagrama en francés que asocia las palabras *miroir*, espejo, y *miroiter*, con la desinencia a, que marca el sexo femenino. De esta manera, la aventura de Miriota se transforma en el reflejo invertido de la de la Stilla.

Frank de Télék, novio de Stilla, tampoco aparece bien descrito: “une taille élevée, une figure noble et belle, des cheveux noirs...” (Capítulo VIII, 1992: 92), y en cuanto al sentimiento de ambos, son seres “faits l’un pour l’autre”. El joven Conde: “brûle d’amour, la Stilla est consentante” (Capítulo VIII, 1992: 92).

En cuanto a la cantante muerta, sus enamorados persiguen su imagen, lo cual les conduce a la locura y a la muerte. Miriota, por su parte, persigue a su novio Nik Deck, al cual está a punto de perder en su obstinación por aclarar los sobrecogedores y aterradores misterios del antiguo castillo. Ella escapa de milagro a la locura pero conserva y guarda todas las supersticiones. Lo que podemos concluir de esta puesta en escena es que el papel de la mujer, deseable y deseada, de lo femenino, es un mito en esta obra. Sólo existe en el espíritu de los hombres que la desean. En el instante en el que deja de ser una aparición, entra en la realidad y pierde irremediabilmente su propia realidad. El cuento desarrolla el célebre análisis de Stendhal sobre la “cristallisation” y anuncia los de Freud en sus *Essais de psychanalyse* (2001: 2-320) en los que explica y describe el deseo amoroso con relación al ideal del Yo. El narcisismo se refleja en el objeto y, al mismo tiempo, el yo tiende a subestimarse excepto en los casos en los que la relación sexual es efectiva, lo cual permite un reajuste del

⁵Todas las descripciones siguientes se encuentran en la misma página.

ideal del yo bajo la presión del principio de realidad. Los teólogos del siglo XVII debatían por saber si la mujer tenía o no un alma. Jules Verne, en esta novela, complica aún más este delicado problema al añadir una cuestión: la mujer, ¿existe realmente o sólo es un mito? Ciertamente en *Le château des Carpathes*, la mujer, siempre presente, aparece de manera nítida y clara a través de la luz fría de los proyectores, como una ausencia de ser, lo cual nos ayuda a entender, en cierto modo, el aspecto antifeminista de Verne. Una máquina ingeniosa y prudente. Otra característica de esta máquina es que su función social es sólo aparente. Es el alma de un universo cerrado, deshumanizado, donde la idea de felicidad ha sido reemplazada. Los hombres se encuentran solos ante ella y la relación con la misma reposa en el desprecio de la diferencia y en la ignorancia de lo parecido. La rudimentaria televisión que se intuye en *Le château des Carpathes* cumple esta finalidad y reemplaza a la mujer y a lo femenino. Relato órfico (Michel Serres 1974), pasión secreta y puramente intelectual. En efecto, la Stilla, incorpórea, apenas si una imagen evanescente en la pantalla del aparato fonografovisor, debió ser “la sirena”, la misteriosa “dama de Asnières”. La pasión amorosa se funde y se confunde con la pasión musical que anima este triste y sombrío relato, reflejo de la desesperación de su amor. El tesoro supremo que acababa de perder Jules Verne, (A.F.) halla eco en la desesperación del Barón de Gortz, que exclama: “Sa voix, sa voix. On a cassé sa voix... Son âme est brisée”, segundos antes de la catástrofe, preludiada por la frase: “innamorata, mio cuore tremante, voglio morire”⁶, la misma con la que, cinco años antes, se había roto la vida de La Stilla y se abatiera sobre el castillo la explosión que lo destruye:

Il voit derrière le mur. Il perce le mur. Il passe le mur. En cette partie très obscure, son pied se heurtait à des débris de tombe. Galeries, obscurité, détours. Et revoit Stilla qu’il croyait ne jamais revoir, qui était là, vivante, comme si elle eût ressucité, par miracle. La nuit, la voit, l’entend, veut la toucher, la brise. Elle disparaît à jamais. Derrière le miroir, perce le miroir, passe le miroir, détruit le miroir et l’image. Il devient fou. Le château, dynamite, explose. Eruption finale. Des gerbes de flammes s’élèvent jusqu’aux nuages, une avalanche de pierres tomba sur la route de Vulkan. La Stilla en morceaux, en gouttes de verre, en éclats. Le château en morceaux, en éclats de pierre, Orphée en morceaux. La raison de Frank, d’Orphée, en éclats. Le feu électricité, le feu dynamite, le feu du volcan, le feu du désir. Le hêtre du feu. (Capítulo XVI, 1992: 236).

⁶ Versos del *Orlando furioso*.

Si los rasgos de la estructura de esta novela son comunes a los de tantas otras, –descenso a los infiernos, asalto al secreto con el desencadenamiento de una cadena de maleficios aparentemente sobrenaturales, a un secreto cuya desviación está reservada al iniciado, el tema, el estilo, el tono–, la sitúan como una obra distinta en la producción de Verne. Y ello no sólo porque el amor y la luz sean el tema central, por idealizados que aparezcan, sino también por la calidad literaria, de la que el autor fue consciente y que suscita en el lector múltiples ecos: Hoffmann, Ann Radcliffe, Kafka, Villiers de l'Isle Adam. Marcel Moré ha llamado la atención sobre las similitudes del *Château des Carpathes* y de *l'Eve future* de Villiers y concluye en la influencia de esta novela sobre aquella (1960: 6-216). Por nuestra parte, señalemos también que Verne define a Orfanik como el mago de la electricidad que resucita fonovisualmente a la Stilla, inventor incomparable, una especie de Edison rechazado por la sociedad e ignorado:

Depuis bien des années déjà, Orfanik, l'inséparable du Baron Rodolphe de Gortz, était, en ce qui concerne l'utilisation pratique de l'électricité, un inventeur de premier ordre. Mais, on le sait, ses admirables découvertes n'avaient pas été accueillies comme elles le méritaient. Le monde savant n'avait voulu voir en lui qu'un fou au lieu d'un homme de génie dans son art. De là, cette implacable haine que l'inventeur, éconduit et rebuté, avait vouée à ses semblables. (Capítulo IX, 1992: 182).

Edison es en la novela de Villiers el creador de Hadaly, la mujer artificial, la mujer-robot que asumirá el espíritu de que carece la bella estatua natural, Alicia Clary (1985: 142). Orfanik encarna, por su parte, en la obra a Orfeo, maestro de la música, personaje rebelde pero no revolucionario. Su aspecto físico está rodeado de misterio:

Orfanik était de taille moyenne, maigre, chétif, étique, avec une de ces figures pâles que, dans l'ancien langage, on qualifiait de "chiches-faces". Signe particulier, il portait une oeillère noire sur son oeil droit qu'il avait dû perdre dans quelque expérience de physique ou de chimie, et, sur son nez, une paire d'épaisses lunettes dont l'unique verre de myope servait à son oeil gauche, allumé d'un regard verdâtre. Pendant ses promenades solitaires, il gesticulait, comme s'il eût causé avec quelque être invisible qui l'écoutait sans jamais lui répondre. (Capítulo IV, 1992: 127).

Finalmente, Rodolphe de Gortz, a nuestro entender, podría resucitar en la memoria un momento privilegiado en la cultura centroeuropea que hace alusión al reinado de Rodolphe II (1576-1612), príncipe diletante y refinado que reinaba en Praga rodeado de lujo y de artistas. La carga

simbólica del personaje es evidente. El *château des Carpathes* parece estar impregnado de una atmósfera maravillosa que debe mucho a un tejido romántico de leyendas sobre la tradición transilvana y del Este, respecto a la relación que existe entre el individuo y la muerte, la conservación de lo impalpable, la resurrección de las formas que aparecen en los espejos, o su variante, cuya imagen vampírica tiene la propiedad de no reflejarse en ninguna parte (Vax, L. 1965: 163). Transilvania es tierra de fuego en Europa. Luz a través del fuego.

3. El deseo oculto

Podemos imaginar que una temática explícitamente fundada en unas relaciones de tipo deseo inmoral o ilícito, habría impedido que se instaurara una colaboración literaria, estrecha y durable entre Jules Verne y Hetzel, editor del *Magasin de récréation et d'éducation*. Esta es, sin duda, la razón por la que Jules Verne ha modificado sensiblemente, e, incluso, ocultado, los lazos de unión existentes entre *le méchant* y *l'héroïne*. De este modo, Rodolphe de Gortz, el héroe maléfico del *Château des Carpathes*, se encuentra en posesión de poderes desmesurados que le permiten satisfacer su pasión exclusiva por la célebre cantante, la Stilla, a la que le une una especie de perversión, ya que de ella sólo ama *la voz y su imagen*: “ il semblait que la voix de la cantatrice fût devenue nécessaire à sa vie comme l'air qu'il respirait. [...] jamais il ne s'était présenté chez elle ni ne lui avait écrit” (Capítulo IX, 1992: 142). La Stilla se muestra turbada por “son regard impérieux fixé sur elle”, en la penumbra misteriosa de su camarote de teatro. Pero la auténtica novela negra comienza después de la muerte de la Stilla, bajo la forma de una aproximación al género que constituye, también, un caso de la temática gótica del deseo (Simone Vierne 1980: 146). Por mediación de una serie de proyecciones luminosas, —nueva importancia de la luz y sus contrastes claro-oscuros a lo largo de toda la novela— y de un juego de espejos, Rodolphe de Gortz consigue recrear la imagen de la cantante, asociada a la luz. Será un gramófono el que restituya su voz. Pasión maniaca, deseo dudoso de posesión, necrofilia: tal es la naturaleza sugerida por el texto de Verne sobre las relaciones de este diletante con la cantante. Encontramos en ello esa fascinación por la transgresión evocada más arriba. La habilidad, la fuerza de la novela de Jules Verne reside en la demostración luminosa —osemos utilizar este juego de palabras—, del poder de la pasión hasta inducir a la desviación. Nuestro autor pone en escena, no el deseo realizado carnalmente —pensemos en *Le Moine* de Lewis—, sino la ilusión de su realización, la ficción del paso a la

acción. El cerebro, que es el órgano sexual más importante del ser humano, según pensaba Freud. El cerebro, y, en este caso, el oído.

3.1. El deseo sin máscara

La galería de retratos novelescos que acabamos de recorrer nos ha permitido analizar de cerca a algunos personajes del *Château des Carpathes*, cuyo punto en común parece ser la pasión exacerbada hasta la locura, una locura que amenaza el orden natural de las cosas. Rodolphe de Gortz se sirve de la ciencia –a través de la mediación y la ayuda de Orfanik–, para conservar una voz y una imagen, pero también para burlarse y engañar a la ingenuidad supersticiosa de los habitantes del pueblo de Werst. Así, en Verne, la noción de orden, que aparece como un componente importante de la novela gótica, se enriquece con un cierto toque de ambigüedad. El orden de Verne se identifica con esa forma de conservadurismo metafísico que se manifiesta en el relato, que hace fracasar la empresa de Orfanik y de Rodolphe de Gortz, y está unido a la noción de progreso científico-técnico en beneficio de la comunidad humana. La creencia en esta evolución tiene un fundamento positivista (Sprenger 2005: 259). Que la ciencia esté al servicio de los hombres ilumina a los propios hombres y los vuelve más afortunados, tal es la lección del fracaso de Rodolphe de Gortz, héroe perverso, egoísta y mistificador cuya auténtica pasión secreta serán la música y la voz de una mujer, substitutos de cualquier aspecto físico, motivo por el cual tal vez se vuelve loco y muere en una explosión capaz de erradicar un fetichismo tan absorbente al que había sacrificado todo.

4. Una evolución hacia la leyenda

La luz influye en la creación de un ambiente extraño que caracteriza al conjunto de la obra y que aporta una novedad más al referente gótico. Nos situaría ante lo que Todorov ha denominado “fantastique étrange” (1970: 29). Verne no escatima, ante la explicación racional final, los giros más inesperados, al introducir en la narración hechos inquietantes, leyendas extrañas que crean atmósfera, que angustian o encantan al lector. Elección, también, de nuestro autor, cuando evoca leyendas extrañas y recónditas, rumanas, en *Le château des Carpathes*: “Cela s’apprenait couramment à l’école du magister Hermod” (Capítulo II, 1992: 28). Placer ambiguo ante la superstición. Pero los misterios del viejo burgo encontrarán una explicación final, natural, en relación con diferentes aspectos de lo “maravilloso científico” (Sprenger 2005: 258), innovación

que introduce en su novela y que hace que se aleje, como toque de originalidad, de lo gótico.

5. Perfilando una conclusión: la magia científica de la luz eléctrica

La ciencia es fuente de magia, de sorpresas, de maravillas. El estudio y la cultura hacen que se desarrolle la capacidad del *Château des Carpathes* para transmutar la superstición en provecho de una creatividad que va por delante de su época. A los rasgos góticos se suman los de la era industrial, a través de los fantasmas ambiguos de lo cerrado. El orden moral conservador de la novela gótica se matiza en Verne por su preocupación por la evolución científica y tecnológica del mundo, que no sabría producirse sin sobrecogimiento; Finalmente, lo maravilloso y lo extraño dejan su lugar a lo “maravilloso científico”, que anuncia la ciencia ficción (Sprenger 2005: 260). Los rasgos góticos sólo han servido de instrumento de revelación a Jules Verne. El escritor se hace eco de las creencias científicas de su tiempo fascinado por la electricidad como representación, a su vez, de lo impalpable y lo universal de la energía. La electricidad se transforma en la novela en un fluido mágico, fuente de luz, especie de gran vehículo fantasmático que permite franquear todos los límites del mundo real. Aparece divinizada como una fuente de poder inagotable para el hombre.

Jules Verne se muestra, para concluir, como un formidable creador de su propia mitología. *Le château des Carpathes* es un viaje litúrgico, hierofánico y luminoso en el tiempo y en el espacio ante el cual sólo podíamos tratar de descifrar algunos de sus signos, tal y como hemos hecho. La escritura de una voz encerrada en una caja de Pandora en torno a una actriz proteiforme que toma vida a través del sueño y la fascinación. La novela escenifica la historia de un amor misterioso y todo un escenario de cristalización del ser humano. Los tonos de luz que aparecen en la obra, sus diferentes claro-oscuros, la utilización de la electricidad, nos ponen en contacto con las imágenes góticas del laberinto, el castillo, la mujer fantasma y, sobre todo, con una deriva literaria dominada por los colores existenciales de la pérdida y la locura. El choque con el futuro permite a Verne proceder a la crítica del ideal des *Lumières*, mostrando que la llegada de las nuevas tecnologías, de lo audiovisual, abre también la vía des *lumières noires*, es decir, nuevas armas de dominio a través del miedo y de una obscuridad nueva, la representación de lo sobrenatural. No hay vampiros en *Le château des Carpathes*. Rodolphe no es un vampiro, es un necrófilo estético; Orfanik no es un vampiro, es un ilusionista de la

modernidad, Stilla, estrella, no es un vampiro ni un fantasma, es Eurídice. En definitiva, como hemos podido apreciar, *Le chateau des Carpathes* es también un elogio a la ópera romántica y al canto lírico, una exaltación de la voz humana y de todo su esplendor, una reflexión sobre la noción de máquina y autómatas pero también, por encima de todo, el viaje órfico más extraño que Jules Verne haya emprendido a las profundidades del alma o a las zonas oscuras de la creación.

Finalmente, la electricidad, que ha fascinado siempre al escritor, adquiere en la obra un valor luminoso, esencialmente poético. Posee una función mágica que permite el acceso a lo maravilloso, a lo gótico y la inviste de un carácter sobrenatural. El relato adquiere a través de ella una dimensión metafísica y la reflexión sobre la misma nos conduce a una reflexión sobre la luz y la creación. Los aparatos de Orfanix son una victoria sobre la muerte, sobre la nada, sobre la eternidad. La máquina parece estar dotada de alma. La muerte se transforma así en un juego de luces y sonidos.

REFERENCIAS

- Bozzetto 2005:** Bozzetto, R. Jules Verne fantastique? Imaginaires et impensés. // *Revue Otrante*, N°18, Art et littérature fantastiques. Éditions Kimé, 2005.
- Caillois 1966:** Caillois, R. *Anthologie du fantastique*. Paris : Gallimard, 2006.
- Caillois 1978 :** Caillois, R. *La fleuve Alphée*. Paris : Gallimard, 1978.
- Castex 1951:** Castex, P.-G. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris : Cortis, 1951.
- Compère 1975:** Compère, D. Jules Verne et le roman gothique // *Bull. JV*, n° 35-36, 3è et 4è trim, 72-82, 1975.
- Deleuze 1995:** Deleuze, G. *Logique du sens*. Paris, UGÉ, 10/18, 1995.
- Freud 2001:** Freud, S. *Essais de psychanalyse*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, n°15, 2001.
- Moré 1960:** Moré, M. *Le très curieux Jules Verne*. Paris : Gallimard, 1960.
- Robin 1978:** Robin, Ch. *Un monde connu et inconnu: Jules Verne*. Nantes : Publications du Centre Universitaire de Recherches Verniennes de Nantes, 63-70, 1978.
- Schneider 1985:** Schneider, M. *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris : Fayard, Vol.II, 141-154, 1985.
- Serres 1974:** Serres, M. *Jouvences sur Jules Verne*. Paris : Les Éditions de minuit, 1974.

- Sprenger 2005:** Sprenger, S. Verne, anti-moderne: mariage, technologie et nostalgie du sacré. Jules Verne dans les Carpathes // *Cahier de L'Echinox*, Roumanie, 256-261, 2005.
- Todorov 1970:** Todorov, T. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.
- Tournier 1972:** Tournier, M. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris : Gallimard, coll. "Folio", 1972.
- Vax 1965:** Vax, L. *La séduction de l'étrange, étude sur la littérature fantastique*. Paris : P.U.F. 1965.
- Vierne 1973:** Vierne, S. Jules Verne et la mine fantastique des *Indes noires*. // *Actes du 98 Congrès national des sociétés savantes*. Saint-Étienne : T. 1, 1932, 1973.
- Vierne 1980:** Vierne, S. Jules Verne et le fantastique // *Jules Verne, écrivain du 19ème siècle*. Paris, Vol. II, 141-154, 1980.
- Verne 1992:** Verne, J. *Le château des Carpathes*. Préface et commentaires de Maurice Mourier. Paris : Presses Pocket, 1992.
- Verne 2000:** Verne, J. *Maître Zacharius: ou l'horlogier qui avait perdu son âme*. Paris : La Voix de son Livre, 2000.
- Verne 2012:** Verne, J. *Voyages extraordinaires*. Paris : Gallimard, Coll. La Pléiade, 2012.

***МЕТОДИКА НА ОБУЧЕНИЕТО ПО
БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА***



**КУЛТУРНАТА ПАМЕТ И РОЛЯТА НА ПРАВСТВЕНИТЕ
МАРКЕРИ В ОБУЧЕНИЕТО ПО БЪЛГАРСКИ ЕЗИК
И ЛИТЕРАТУРА**

Маргарита Димитрова
Департамент за езиково и специализирано обучение –
Медицински университет в гр. Пловдив

**CULTURAL MEMORY AND THE ROLE OF MORAL MARKERS
IN TEACHING BULGARIAN LANGUAGE AND LITERATURE**

Margarita Dimitrova
Department of Foreign and Specialized Teaching
Medical University in Plovdiv

Moral markers, conditioned by the cultural memory of Bulgarians, seem to change over time. The identification of young people's specific ethics, the verification of model work and approbation in educational training in Bulgarian language and literature is an important point in young people's overall personal development. This is what this research delves into.

Key words: religious syncretism, educational process, ethics, experiment with evolving nature, globalization, interculturality, adaptability

В съвременното информационно общество особено ярко в последните години се очертава криза на духовността и морала. Толерантността, взаимопомощта, доверието и уважението между хората като традиционни ценности са в разрез с тенденциите в развитието към агресия, арогантност, грубост, зависимости и др. Нравствените маркери, обусловени от културната памет на българина, търпят не само продължение, но и промени във времето с доминация на негативите. Модернизиращият се курикулум по български език и литература отчита проблеми и в образователно-възпитателния процес. Изучаването на културно-историческите процеси както на локално, така и на национално ниво могат да се разглеждат както като средство за актуализиране на памет, така и за извеждане на ценностни ориентири, които да

бъдат съществена част от образователно-възпитателния процес в училище. Актуално за нас е тълкуването на културната памет според Рамковата конвенция на Съвета на Европа за значението на културното наследство за обществото от 27.10.2005 г. В чл. 2 и чл. 3 като културно наследство се приема „*група от ресурси, наследени от миналото, които хората идентифицират, независимо от собствеността върху тях, като отражение или израз на техните постоянно развиващи се ценности, вярвания, знания и традиции*“; хората са ангажирани „*устойчиво да съхранят и да предадат на бъдещите поколения*“ като „*споделен източник на памет*“, включващ и „*идеалите, принципите и ценностите, възникнали от опита*“.

Тази идея за съхраняване на локалното като идентифициращ и модифициращ коректив на глобалните тенденции, намиращи пряко етимологично отражение в понятието **глокализация**, в културно-исторически аспект е разработена най-напред след 90-те години на XX век от Роланд Робертсън и е свързана най-вече с културен и географски плурализъм.

Като един от приоритетите на съвременното глобално общество, **глокализацията** включва активно взаимодействие между глобалната и локалната култура без асимилиране на последната. Изследването на бит, обреди, обичаи, песенно и прозаическо творчество води до верифициране на опори на културната памет на локалната общност, които са важни за поколенията. Една от тези опори е религиозният синкретизъм в съчетание с криптохристиянството и ценностните ориентири, които предлагат двете явления на съвременното общество. Криптоетизмът е кодирал в етносферата както митологични и фолклорни представи и вярвания от времето на паганизма, така и същностни специфики от християнството и исляма. Изследванията във връзка с определяне на конкретните морални маркери, определени от криптоетизма на общността, стават част от процеса на изучаване на културно-историческия фонд на местната общност и е много по-лесно да се използват познати вече модели в учебната практика по български език и литература с цел да се докаже връзката между локално стойностното, обучението по български език и литература и възпитанието във времето на глобализационните процеси. При етноложките изследвания върху изявите на религиозния синкретизъм и криптохристиянството в региона на с. Баните, Смолянска област, сме установили, че в ценностната система на хората от региона синкретично битуват норми от

различните религиозни системи (населението е смесено на верска основа – християни и мюсюлмани).

Основната ни цел е да предложим в статията парадигмата на работа при експеримент с развиващ характер с акцент върху резултатността и изведения модел за работа в региони със смесено на верска основа население. Типът на анкетите, таблиците и графиките за изследване всеки изработва индивидуално съобразно със специфичните условия, като може да се позове на предложените в статията авторитети.

По време на извършения в обучението по български език и литература експеримент с развиващ характер в СОУ „Христо Ботев“ – с. Баните, Смолянска област, се оказва съществена ролята на бита и традициите на локалната общност и на семейството за формиране и развитие на личности с конкретни ценностни ориентири.

Реализираме експеримента с ученици от прогимназията и от гимназиалния етап, като следим развитието им в продължение на 6 години. Ключови моменти в експеримента са VIII и IX клас. В VIII клас, като последен в прогимназиалния етап, очакваните резултати по теми са свързани с разбиране на връзката между родовите и универсалните ценности и тяхното проблематизиране. В IX клас, като начало на гимназиалния етап, литературата третира не само значението на античните ценности за европейския културен фонд, но и ролята на християнската нравственост и на основни човешки проблеми. При формулирането на методологията на изследване даваме възможност за включването и на други ученици – от V до XII клас, с различна продължителност на участие в експеримента за извеждане на цялостен модел на работа в извънкласни форми по литература. Имаме и един експериментален клас, с който работим от V до X клас. Чрез съпоставяне постигаме по-цялостна представа за резултатите относно надграждащата роля на използваните форми и методи на работа. Предлагаме цялостен апробиран модел за работа в двата етапа, съответно на основното и на средното образование, основан на изведените **морални маркери** в предходните експерименти.

Моралните маркери, типични за общността, са дефинирани в предходни експерименти в региона. Чрез анализа на **топонимите** са идентифицирани етичните характеристики: *съхраняване на родовия спомен, толерантност, мирно взаимодействие.*

Въз основа на анализирания **етнолингвистични характеристики** на културния модел на локалната общност идентифицираме

следното: *устойчивост, твърдост, емоционалност, отвореност към света, съхраняване на традициите и родовостта.*

Чрез анализирането на **именната система** са дефинирани следните етични характеристики на ценностния модел: *толерантност и стремеж за съхраняване на родовостта и познатото, емоционалност и доброта.*

Народната празничност предлага взаимодействието между дома и колектива, което предлага апробирана във времето културна менталност, осмислена от етични норми като *почит и уважение към по-възрастните и между членовете на колектива (семеен или общностен), създаване на траен и устойчив във времето семеен хабитус, взаимопомощ, трудолюбие, позитивно мислене и светоотношение, борба с трудностите, съхраняване на сакралния спомен, прагматична религиозност и толерантност.*

Словесният фолклор прокламира следните изпитани във времето ценности: *работливост, взаимно уважение, творческо развитие, търсене на изходи за спасение, критика към пороците.*

Анализът и обобщенията на **вярвания, баяния, гадания и клетви** показва прагматично ориентирано поведение: *търси се божествената сила на св. Богородица при раждане, вярва се в светостта на живота, усеща се връзката с природата; насърчава се взаимопомощта, създаването на здраво семейство, здрави хора, побратимяването като морален коректив, продължението на рода, почитта, уважението и разбирателството, толерантността.*

Обобщените характеристики на ценностния модел, установен по време на етнологички проучвания, са следните: *взаимно разбиране, толерантност, уважение, милосърдие, състрадание, съпричастност, защита на достойнството.* Верифицираните в предходни експерименти в община Баните, Смолянска област, етични маркери са основание за извършване на нов експеримент с развиващ характер за създаване на модел за работа в мултикултурна среда. Изследванията ни протичат в няколко етапа: предварителен, основен и заключителен с измерване на резултатите, оценка на изследването и извеждане на модел за работа с учениците в извънкласна дейност. При предварителното изследване като **първи етап** в експеримента с развиващ характер установяваме входния етичен статус на учениците, спецификите на социалните им взаимоотношения, както и отношението им към традициите и моралните норми в региона на с. Баните. Констатираме следните негативни изяви:

1. С течение на времето учениците все по-малко познават бита, традициите и морала на хората от региона на с. Баните. А ценности като уважение, толерантност, взаимно разбиране, доброта, чистосърдечност и други са съществени за общността.

2. Зачестилиите прояви на грубост, арогантност и жестоки побои сред младите хора в неучебна среда не са характерни за региона от миналото.

3. Създаденото преди 10 години и действало 3 – 4 години религиозно училище към джамиите в с. Оряховец и с. Баните създаде у някои ученици емоционални проблеми. Те отиват по искане на родителите си, но се срамуват и изпитват страх да не се разкрие спецификата на тяхното обучение от останалите ученици и учители. Тази вътреличностна конфликтност създава травми у младите хора.

4. По време на спортни изяви с ученици от с. Баните и съседни региони с участието на представители на мюсюлмански религиозни организации се предлагат проповеди от страна на религиозните лидери, които се налага деликатно да бъдат спирани за предотвратяване на сериозни конфликти.

5. Когато хора от местното население попаднат в друга среда или регион, те изпитват притеснение да не се разкрие принадлежността им по родови връзки с исляма.

6. В продължение на 3 – 4 години група ученици от гимназиалния етап в училището разкриват явно омразата си по различни поводи към мирно пребиваващите на почивка в курорта турци. Изявите на крайно дистанциране не са характерни за хората от региона. Но стремежът у младите за идентифициране като българи и да не се маргинализират намира неприемливи пътища за проява.

Втората съществена част в предварителния етап е да анализираме дейностите си в продължение на 20 години и да установим кои инструменти на работа са привличали учениците, въздействали са им активизиращо и са създавали условия да развиват положително мислене. От направения анализ подчертаваме следните акценти: провеждане на извънкласни дейности по литература като кръжоци за теренни изследвания и допълнително образование; организиране на дискуссионни формати; на спектакли; срещи с актьорски групи, писатели и представители на други изкуства и др.

Разработването на конкретната методика за протичане на **основния етап** се основава на комплексно използване на иновативни методи на работа в различни формати на работата по български език и

литература; на дейности за стимулиране на творческата активност у учениците; на определяне на критериите и показателите за оценка, инструментариума и начина на обработка на данните.

Създаденият модел за работа, чрез който се осъществява личностно ориентираният към учениците процес, е с акцент върху посочените по-горе нравствени маркери. Той може да се приложи в различни сходни среди. Моделът за работа с младите хора се определя от условията на мултикултурност като съществена част от глокализационните процеси.

Разработването на диагностична стратегия е първата съществена част от **основния втори етап** на експеримента с развиващ характер по проблема за религиозния синкретизъм като културна памет и работата по български език и литература. Цялостната стратегия включва дефиниране на хипотеза и създаване на концепция, постановка и обосновка за доказване. Свързана е с формулиране на предмета и обекта, целта и задачите; направлението, функциите и принципите на извършваните дейности; разработване на конкретната методика; критериите и показателите за оценка; инструментариума; начина на обработка на данните.

В **основния етап** реализираме заедно с традиционните методи на работа и иновативни като етноложки проучвания, дискуссионни и асоциативни формати, уроци спектакли, презентации, бинарни уроци, извънкласна дейност и други форми от процесуалния блок на експеримента с развиващ характер. Предложените формати са универсализирани в модел за работа в среда със смесено население.

В **заключителния етап** анализираме събраната информация за състоянието на обекта на диагностиката: **развитие на ценностен модел** у учениците под влияние на идентифицирания при етноложкото изследване. Анализът е количествен и качествен.

Извеждаме цялостен модел за работа с ученици в работата по български език и литература, свързан с проблема за религиозния синкретизъм като културна памет и развиващата му роля спрямо учениците. Правим обобщения за прилагане в педагогическата практика и интегриране в теорията. За надеждността на експеримента от съществено значение е и дългогодишният педагогически опит.

Създаденият модел за работа в извънкласни форми по литература, чрез който се осъществява личностно ориентираният към учениците процес с определени ценностни характеристики – толерантност, взаимопомощ, доверие и уважение, е описан подробно в дисертаци-

онния труд „*Религиозният синкретизъм като културна памет в извънкласните форми на работа по литература – 8. и 9. клас (по материали от с. Баните, Смолянска област)*“ (Димитрова 2012) и е свързан със съществената роля и **на извънкласната дейност** по български език и литература по отношение на културната памет и ролята на нравствените маркери при обучението по учебния предмет. В статията обобщаваме цялостните резултати от експеримента за извеждане на модела не само в извънкласните формати, а и по време на задължителната и задължително избираемата подготовка.

М. Андреев класифицира три типа извънкласни форми: масови, колективни и индивидуални (Андреев 1996: 307). Според Л. Тодорова „Основното им предназначение е да осъществяват многостранно възпитателно въздействие в свободното от учебни занимания време на учащите се, като се опират на изученото и придобитото в процеса на обучението“ (Тодорова 1993: 6). Те са средство за социализация. Това е „включване („влизане“) в обществото и утвърждаване на човека като член на съответната социална система и група“, като особено важни са „процесите на социално съпоставяне с околните“ (Десев 1998: 102). Социалното съпоставяне се постига в цялостния личностно ориентиран процес на развитие на учениците.

При работа по български език и литература комплексно прилагаме методите наблюдение, изследване, работа в екип, съобщение, индукция, дедукция, сравнение, синектика. Постигаме съществен ефект във връзка с развитие на творческо мислене у учениците, на стремеж да се опознае и съхрани паметта на общността и да се презентира извън рамките на региона, да се придобият допълнителни знания в областта на фолклора, литературата и историята, да се развият положителни нравствени маркери, като толерантност, уважение, съпричастие, милосърдие, трудолюбие и креативност, и др.

Методите за отчитане на резултатност при извеждането на модел на работа са следните: анкетиране с познавателна и оценъчна функция (Бижков 1995: 269), психологическо тестване чрез рефлексивен дневник и техниката „Кръг“ (Василев и кол. 2005: 127), методи на оценяване и самооценяване (Василев и кол. 2005: 126), външни оценки.

**Критериите и показателите за оценка на експеримента
(по Бижков 1999: 361) конкретизираме по следния начин:**

№ поред	Критерии	Показатели № 1	Показатели № 2
1.	Развиващи постижения на учениците от експерименталния клас и на въведените допълнително с различна времева продължителност в експеримента	<p>1. Получени знания за културната памет и за влиянието на религиозния синкретизъм върху етичния модел на локалната общност</p> <p>2. Развитие на уменията на учениците да внедряват тези знания в личностно ориентирания процес</p>	<p>1. Обем на знания за бита и традициите на общността</p> <p>2. Актуалност на изведения етичен модел</p> <p>3. Приложимост на етичните норми в съвременните условия</p> <p>4. Включване на ученици с различна времева продължителност на участие, съпоставяне и отчитане на резултатите</p> <p>5. Наблюдение и отчитане на резултатите от прилагането на иновативни методи на работа</p>
2.	Отношение на учениците от експерименталния клас и на въведените допълнително с различна времева продължителност в експеримента	<p>1. Към методите на работа в експеримента</p> <p>2. Към собственото си етично развитие</p> <p>3. Към моралните норми на общността</p> <p>4. Към националния и глобалния етичен модел</p>	<p>1. Утвърждаване</p> <p>2. Неприемане</p> <p>3. Колебливост</p> <p>1. Утвърждаване</p> <p>2. Неприемане</p> <p>3. Колебливост</p> <p>1. Утвърждаване</p> <p>2. Неприемане</p> <p>3. Колебливост</p> <p>1. Утвърждаване</p> <p>2. Неприемане</p> <p>3. Колебливост</p>

Начините на обработка на данните за резултатност определяме по следния начин:

1. Обобщаване на наблюденията на изследователя в изводи по посочените критерии и показатели.
2. Изводи от външни оценки за работата на изследователя по посочените критерии и показатели.
3. Графично представяне на данни от проведени анкети (в таблици и при определени случаи – в диаграми). Обобщаване в изводи.
4. Обобщения в оценъчни карти на използваните инструменти на контролния блок – техника „Кръг“ и рефлексивен дневник. Оценъчните карти са два варианта: за всеки участник индивидуално и по класове.
5. Индивидуалните оценъчни карти се попълват по желание на учениците от избрани от тях екипи в присъствието на учителя за отчитане на постиженията от експеримента. Данните могат да се ползват при обобщенията, предлагат се в личния архив на изследователя.
6. Оценъчните карти по класове се попълват от изследователя и резултатите се представят в таблици и графики.

Таблиците и графиките са съхранени в личен архив на изследователя и не могат да бъдат предложени в статията поради ограничения обем на текста. Предлагаме парадигмата на работа и изведения модел, който може да бъде развит и съобразен с нови условия в мултикултурна среда.

Моделът на работа включва комплексно прилагане на различни инструменти на работа с цел устойчиво развитие на емпатия, творчество и иновативност у младите хора от региона, поставящи ги в положение на равнопоставеност с техните връстници в национален и глобален аспект по отношение на креативност и етичност.

Този модел предлага провеждане на нестандартни форми, като дискуссионни формати в различни варианти, уроци спектакли (презентации), спектакли, издаване на вестници и литературни листове, ученическо самоуправление, срещи на поколенията, диалогични пощи с родителите, бинарни уроци и други инициативи.

Комплексното прилагане на различни по същност методи, като изследване на терен, наблюдение, съобщение, експеримент, индукция, дедукция, моделиране, сравнение, екипност, синектика, разбиране, интерпретация, евристичен метод, изследователски, творчески, брейнсторминг, анкетиране, психологическо тестиране, самооценяване, оценяване, е предпоставка за развитие на творческо и асоциативно мислене. У учениците се изграждат умения за работа в екип, за ува-

жение, толерантност, съпричастност, отговорност, защита на достойнството, трудолюбие и упоритост.

Постигнати са **следните резултати**: експерименталният клас се справя по-цялостно и по-бързо при работата на терен. Комплексният подход се прилага по-категорично. Екипите са синхронизирани и подготвени за различни дейности и бързо се ориентират в предложените нови стратегии, цели и задачи. Предават по-пълна информация и по-лесно анализират и обобщават в сравнение с учениците, участници в експеримента за по-кратко време.

От приложените техники за отчитане на резултатност в края на експеримента с развиващ характер правим следните изводи:

1. Техниката „Кръг“ и попълването на рефлексивен дневник са контролни дейности за резултатност от цялостния експеримент, прилаган в различни класове с различна продължителност.

2. Чрез тях участниците са поставени при еднакви условия и имат възможност за избор при формата на участие. Учителят не се налага като авторитарна личност, а като подкрепящ и медиатор. Това създава условия за максимална искреност на първоначалните отговори.

3. Учениците са участвали и във формати на процесуалния блок, в които също са имали възможност да представят собствено мнение и мнение на екипа за идентифициране на ценностен модел и прилагането му в различни формати в практиката за няколко поредни години или за една година. Учениците, за които експериментът продължава повече от една учебна година, участват и в междинни контролни етапи. Резултатът показва, че учениците, с които се работи по-продължително време и се прилагат различни развиващи методи и форми, са по-аргументирани и конкретни както при оценката на положителното, така и на отрицателното в социалното и духовното развитие на съвременното общество.

4. Прилаганите междинни инструменти на контролния блок за резултатност проследяват резултатността в различните етапи на експеримента.

5. Приложените два инструмента на контролния блок отчитат крайните резултати от експеримента. Идентифицираният чрез средствата на процесуалния блок ценностен модел на локуса е приложен успешно в практиката и има съществена роля в личностно ориентирания процес в училище.

Модел за работа¹ с ученици в региони със смесено на религиозна основа население (християни и мюсюлмани)

1) Осъществяваме теренна работа за актуализиране на културната памет на региона.

2) Извеждаме основни характеристики на културната памет и дефинираме актуалната задача за устойчивото им внедряване в педагогическата практика.

3) Идентифицираме ценностен модел на общността, който може да се приложи в педагогическата дейност за предлагане на допълнителни пътища за развитие на личността.

4) Установяваме актуални обществени, социални или културни проблеми, които могат да бъдат разрешени чрез развитие и обогатяване на педагогическата дейност.

5) Поставяме задачи, свързани с личностното развитие на учениците.

6) Определяме целите, методите, възможностите и средствата на работа за извършване на педагогически експеримент за прилагане на идентифицирания ценностен модел в практиката.

7) Осмисляме стратегии за работа, тема на изследването, етапи и продължителност.

8) Определяме експериментален клас, с който се работи от началото до края на експеримента.

9) Включваме други възрастови групи с различна продължителност на работа за съпоставка.

10) По време на експеримента прилагаме комплексно различни методи и инструменти на работа при реализирането на всяка дейност с цел развитие на творческо, асоциативно, конструктивно и задълбочено мислене у учениците.

11) Прилагаме комплексно следните методи: наблюдение, съобщение, експеримент, индукция, дедукция, моделиране, сравнение, екипност, синектика, разбиране, интерпретация, евристичен метод, изследователски, творчески, брейнсторминг, анкетиране, психологическо тестиране, самооценяване, оценяване.

12) Използваме следните инструменти на процесуалния блок:

- а) за включване в изследователска работа: наблюдение, работа на терен, интервюта и участия при реализиране на анкети; кръжочна, клубна и самостоятелна изследователска дейност; срещи на поколенията за споделяне на опита;

¹ Подробният модел за работа е представен в дисертацията. В статията предлагаме основните параграфи.

- б) включване в практикоприложната дейност – работа по проекти, дискуссионни формати, спектакли, издателска дейност, часове на самоуправление, бинарни уроци и др.

13) За отчитане на резултатност прилагаме периодично и в края на експеримента посочените методи.

14) Инструменти на контролния блок:

- а) периодични на изследователя;
- б) външни оценки от родители и институции;
- в) заключителни инструменти на изследователя.

15) Популяризиране и апробиране на опита в научната периодика и чрез публикации, преобладаващо от участия в национални конференции и форуми.

16) Установяване на модел за съвместна работа с учениците за развитие на личностно ориентирания процес.

Като се опираме едновременно на класически концепции и модели на работа в областта на етнологията и методиката на обучението по български език и литература, търсим нови възможности и решения за справяне с актуалните проблеми на антагонизъм и нетолерантност в съвременното ни. Апробирането на иновативни методи и форми на работа по български език и литература доказва тяхната пригодност и актуалност.

Стигаме до следния **извод**: идентифицирането на явлението религиозен синкретизъм в региона на с. Баните, Смолянска област, има съществено културно-историческо значение. Изследователската дейност го разпознава като културна памет с местно и национално значение въз основа на съхранения от традицията ценностен модел. Изучаването на този модел и практическото му прилагане въздейства положително върху личностното развитие на учениците съобразно със социокултурния контекст. Включването на родители и институции в образователно-възпитателния процес оказва положително влияние върху развитието на социалните взаимоотношения в общността в дух на взаимно разбиране и стремеж към активна подкрепа. Чрез приложната дейност в извънкласните форми по литература създаваме траен модел на поведение с ценностни характеристики – **взаимно разбиране, толерантност, уважение, милосърдие, състрадателност, съпричастност, защита на достойнството**. Предлагаме метод за противопоставяне на глобалните тенденции – антагонизъм, нетолерантност, агресия, грубост, жестокост, социална апатичност.

Тези тенденции са изключително актуални днес. В съвременните условия на духовна криза в глобалното общество и проявите на междуетническа и религиозна нетолерантност верифицирането на нов

модел на работа с младите хора е много важен процес. Всеки преподавател може да създаде свой индивидуален динамичен модел на работа за личностно развитие на младите хора. Необходимо е да се изведе стандартизиран модел еталон чрез идентифициране на няколко съществени фактора – взаимодействието между религиите; влиянието на културния спомен върху етоса на общността; етичните норми като възможност за развитие на съвременен етичен модел у младите хора на регионално, национално и наднационално ниво; креативна и системна работа по български език и литература; разкриване на етичните измерения на културната памет на определени общности и тяхната приложимост в образователно-възпитателния процес за изграждане на устойчив етичен модел.

Нравствените маркери, обусловени от културната памет, търпят не само продължение, но и промени във времето. Идентифицирането на спецификите в етичността на младите хора, верифицирането на модел за работа и апробирането му в образователно-възпитателната работа по български език и литература е важен момент от цялостния процес за личностно развитие на младите хора.

ЛИТЕРАТУРА

- Андреев 1996:** Андреев, Марин. *Процесът на обучението. Дидактика*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1996.
- Бижков 1995:** Бижков, Георги. *Методология и методи на педагогическото изследване. Учебник*. София: Аскони – Издат, 1995.
- Бижков 1999:** Бижков, Георги. *Педагогическа диагностика*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1999.
- Василев, Димова, Коларова-Кънчева 2005:** Василев, Веселин, Йорданка Димова и Теодора Коларова-Кънчева. *Рефлексия и обучение. I част, Рефлексията – теория и практика*. Пловдив: Макрос, 2005.
- Десев 1998:** Десев, Любен. *Педагогическа психология*. София: Аскони – Издат, 1998.
- Димитрова 2012:** Димитрова, М. *Религиозният синкретизъм като културна памет в извънкласните форми на работа по литература – 8. и 9. клас (по материали от с. Баните, Смолянска област)*. Дисертация. ПУ „Паисий Хилендарски“, Филологически факултет – Пловдив, 2012.
- Рамкова конвенция** на Съвета на Европа за значението на културното наследство за обществото от 27.10.2005 г.
- Тодорова 1993:** Тодорова, Лиляна. *Теория и методика на извънкласната и извънучилищната дейност*. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“, 1993.

ТЪЖДЕСТВОТО ЧОВЕК – ПРИРОДА В „СЕЗОНИТЕ НА ДУШАТА“ В ЛИЛИЕВИЯ ТВОРЧЕСКИ СВЯТ

Канелия Божинова-Славчева
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

THE IDENTITY BETWEEN MAN AND NATURE IN “SEASONS OF THE SOUL” IN THE POETIC WORLD OF NIKOLAY LILIEV

Kaneliya Bozhinova-Slavcheva
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The purpose of the present paper is to offer an innovative model for summation classes on the initial introduction of eight-graders to Nikolay Liliev’s poetry. I have used the innovative model of analogy in interpreting landmark poems such as “The Silent Spring Rain”, “Morning Light”, “Horizons Overhanging”, as compared to works like “Dawn Came to the Sleepy Gardens”, “The Sky – Insanely Azure”, “I Humbly Walk, I Walk Alone”. I focus on images of rain in the poetry of Geo Milev, Hristo Yassenov and in Bulgarian folk songs.

Key words: symbolism, analogy, equity, method, experiment

Съвременните реалии на информационните технологии ни изправят пред предизвикателството добрата педагогическа традиция да се обогати с иновативни методи и стратегии.

Изучаването на символистите в българското училище е сред най-трудните дялове. Висшата мелодичност на максимално съгъстеното слово изискват фини и тренирани сетива за улавянето и разбирането ѝ, което, като се постигне, усъвършенства литературните и творческите ученически способности.

Предмет на настоящата статия е предложен иновативен модел за обобщителни часове върху първото запознаване на осмокласниците с ангелогласната поезия на Николай Лилиев.

Използван е иновативният „мегаметод“ на аналогията като съответствие между неявни подобия (Богданов 1993: 33), като баланс между разсъдъчно и аналитично, между разум и емоция, особено

подходящ за символистичната поетика на съответствията, за тази „божествена математика“ (Ефтимов 2012: 5). Аналогията се разглежда като мост между сравнението и символа, декомпозира представите от асоциации и сформира полисемантизма на символа.

Методите на интерпретацията и съпоставителният са също основни. Дидактическите средства са беседа, дискусия, самостоятелна работа, проблемност, интерактивен метод, нагледни средства, между-текстовост, модулност.

Целта на тези уроци е учениците да обобщят знанията си за спецификата на аналозиите в Лилиевия поетичен свят – с оглед на изучаваните творби – главно лирическият триптих „Тихият пролетен дъжд“, „Светло утро“ и „Кръгзори надвесени“, обогатявайки представите си с творбите „Съмна в сънните градини“, „Небето е безумносиньо“, „Вървя смирен, вървя самин“. Да откриват и синестезията като смесване на различни възприятия, което също е част от символистичната многозначност и недоизказаност.

Съдържателната част на урока обхваща актуализация, урочни ситуации и заключителна част.

Първите преговорни подстъпи към този автор се представят в следните варианти:

Въпрос на учителя:

– В началото на учебната година се запознахте с най-музикалния и фин български лирик Николай Лилиев. С какво свързвате поезията и личността му?

Предполагаемите отговори на учениците се очакват в следните семантични полета:

– с общо състояние на несбъднато очакване, на нежност, белота, духовност, чувствителност, доброта.

– Николай Михайлов Попиванов остава в българската поезия със сполучливо дадения му псевдоним от Георги Бакалов – Лилиев – като израз на нежност, духовна чистота.

На дъската са залепени портретът на Лилиев от 1910 г. и цветна снимка на бяла лилия.

Въпрос на учителя:

– Какво излъчва изражението на твореца според фотографията от младежките му години?

Предполагаеми ученически отговори:

– красота, спокойствие, сериозност, оптимизъм, мечтателност, доброта, свенливост, духовна възвисеност.

Въпрос на учителя:

– Науката за ума и връзката между чертите на лицето и характера на човека се нарича френология, открита е от австрийския лекар Гал в началото на XIX век. Откривате ли връзка между визията на поета и душевния му свят?

Предполагаеми ученически отговори:

– трудно, невинаги, но в случая има връзка с правилните черти на Лилиев и стремежа му към съвършенство в живота и в творчеството му.

– Типични са творческите псевдоними на българските символисти от началото на XX век – Пейо Яворов (псевдоним, измислен от Пенчо Славейков), Христо Туджаров – Ясенов (литературен кръстник – Антон Страшимиров). Свързват се с красота, драматизъм, нежност, бледи нюанси и полутонове.

Въпрос на учителя:

– Според Иван Мешеков: „Ако Пенчо Славейков е **орачът и сеячът** на плодно семе на нивата на нашата поезия, ако Яворов е първата **пролетна буря**, Николай Лилиев е първата **небесна дъга**“ (по Герджикова 2007: 9). Как тълкувате това изказване на литературния критик?

Предполагаеми ученически отговори:

– При Яворов – основоположника на българския символизъм, основният символистичен конфликт – личност – действителност, е предаден бурно, с колебания, възторзи и падения. Лилиев е изцяло хармонична натура и въпреки описанието на „безпричинната тъга“ на поколението между два века (XIX и XX) тъгата му е светла и възвисена като на бащата на българския индивидуализъм – Пенчо Славейков.

Обобщение на учителя:

– Най-виртуозният български лирик – Лилиев – като чистота на духа най-вече има продължителите си в лицето на Йордан Йовков и художника Владимир Димитров – Майстора. Сърдечно приятелство, непомрачено от никакви свади, го свързва с Димчо Дебелянов и художника философ и писател Николай Райнов.

На дъската са записани и следните цитати:

„Лилиев беше много **деликатен** човек и никога не докосваше цветето, за да не му капнат ония росни капчици, които отразяват ведросините небеса“ (Ангел Каралийчев) (по Атанасов, Добрев 2001: 315).

„В стихотворното слово **звуквата** страна е на предно място“ (Николай Лилиев) (по Матеева, Константинова 2001: 105).

„За поетите не съществуват синоними. Всяка дума е незаменима“ (Атанас Далчев) (по Матеева, Константинова 2001: 105).

Въпреки че Далчев определя поезията на Лилиев като съчетание на „най-съвършена форма и безжизненост“ (по Матеева, Константинова

2001: 106), всъщност се получава парадоксът на самоизключващите се понятия, защото няма виртуозна форма без значимо съдържание.

Въпрос на учителя:

– Българските критици изразяват с един най-характерен епитет поезията и личността на Лилиев. Кой според вас най-пълно отговаря на представите ви за този лирик?: ангелогласния (Светлозар Игов), безподобния (неповторим) – (Тончо Жечев), духовния (Адриана Дамянова), смирения (Владимир Василев), романтичния (Иван Мешков), отшелника (Елка Константинова).

Предполагаеми ученически отговори:

– Всички епитети отразяват същностни черти от облика на този лирик. Като че ли най-изразително е определението за ангелския му глас, съчетаващ музикалността и духовната, неземна чистота в поезията и живота на Лилиев.

Въпрос на учителя:

– Погледнете снимката на бялата лилия. Какво символизира и с какви характеристики се свързва с творческия свят и личността на поета?

Предполагаеми ученически отговори:

– с чистота, мир, възкресение, царственост, свещеното цвете на всички богини девизи, поникнала е от млякото на Хера, непорочност, целомъдрие, свързва се с Дева Мария – правото ѝ стъбло представя божествения разум, увисналите листа – смирение, ароматът ѝ е божествената природа.

Обобщение на учителя:

– Това е цветето на Благовещение, когато Богородица получава благата вест за непорочното зачатие на Божия син. Също така е и цветето на Великден. В западноевропейската традиция лилията отговаря на лотоса, в източната – на зюмбюла. Затова ще видим в импресионистичните рисунки на Николай Райнов, че цветята са зюмбюли, теменужки, наподобяващи ефирните пеперуди „с тънки сребърни крила“ от Лилиевото „светло утро“.

Лилията се свързва и с пожелателното име Лилия/ев – да е нежен и красив като цветето.

Въпрос на учителя:

– Символистите се изразяват и с множество псевдоними в печата – един вид диалог със себе си и другите. Какво добавят към мирогледа на Лилиев литературните му псевдоними, дадени от самия него?: – Аноним, Без име, Одуванчик (Глухарче).

Предполагаем ученически отговор:

– изключителна скромност.

Обобщение на учителя:

– Можем да направим паралел с трагично оглушалия Бетховен с намаляващия слух в края на живота на Лилиев с предопределения псевдоним на глухарчето – отново има аналогия за нежност и крехкост. Духовната близост между двамата Николаевци – Лилиев и Райнов – се изразява и на ниво псевдоними. Райнов се подписва като Анонимус и се обръща към нравствено чистия си приятел с името: „Йоканан“ – Йоан Кръстител – символ на християнската смиреност в образа на духовния кръстник на Христос.

Въпрос на учителя:

– Какви щрихи допълват към образа на Лилиев следните финални стихове от автора на стихотворението „Стихове“ (по маниера на Бледния Хайнрих) – немски поет романтик?:

и моите стихове ще се четат
по липса на материал.

Каква е репликата към народния поет Вазов – „и моите стихове ще се четат“?:

Предполагам ученически отговор:

– Поетът символист с най-смирената и непорочна духовност няма творческото самочувствие на поет на нацията, неговата поезия изразява дълбоко лични преживявания.

Въпрос на учителя:

– Как разбирате изказването на Николай Райнов за поезията на народните поети като Вазов – те са за „ленивия читател лесносмилаема храна“, а Лилиев и тия като него пишат за „по-тесен кръг четци, за ония, които не желаят естетическа наслада без лични усилия“? (по Герджикова 2007: 11).

Предполагам ученически отговор:

– Вазов винаги упътва читателя за художествените си послания, докато при Лилиев сами трябва да усетим впечатлението (импресията) от втория пласт на художественото внушение.

Въпрос на учителя:

– Как свързвате следните изказвания?:

„Поезията – това са най-хубавите думи в най-хубавия ред“ (Колдридж, английски поет) (по Матеева, Константинова 2001: 105).

„Поезията на Лилиев е поезия на **лунния блясък**, не на краските, а на линиите, **полутоновете и нюансите**“ (Иван Мешеков) (по Матеева, Константинова 2001: 104).

„Лилиевата поезия е **молитвена**, без жест, ръце, протегнати за милост и ласка – образи на нежност и мекота – върху тях има **поетичен тюл** – виждат се, но не могат да се докоснат, като **гънки на атлазена дреха** преминават **полусенките**“ (Владимир Василев) (по Стефанов, Панов 2001: 351);

„Това е една поезия на **несбъднатото очакване**“ (Владимир Атанасов) (по Герджикова 2007: 9).

Как тълкувате заглавията на Лилиевите стихосбирки „Птици в нощта“ (1918 г.) и „Лунни петна“ (1922 г.)?

Предполагам ученически отговор:

– птиците се свързват със свободата, волността, но оковани в нощната тъма на тайните, усамотението и прозрението. Чрез този образ се отваря нощната картина в посока необятно пътуване на човешката душевност.

Обобщение на учителя:

– Лунните петна загрозяват красивото и загадъчно нощно светило, носещо приглушената приказна нежност на Лилиевата поезия. Според християнството петната на нощната красавица са от сенките на вечно наказания Каин за братоубийството си да носи тежък наръч съчки, както и от образа на предателя Юда Искариотски. Българомохамеданско вярване гласи, че при лунни петна луната се разболява тежко от уроки (много лоши очи я гледат и я урочасват). Затова се изпълнява ритуалът баене против урочасана луна. И при това заглавие има оксиморонен образ – красотата на луната се проблематизира с тъмните ѝ загадки (петната).

1. Личността и поезията на Николай Лилиев – единство между нравствена чистота, мелодичност и духовна красота

2. Аналогията – мост към символа

Въпрос на учителя:

– С какво свързвате аналогията?

Предполагам ученически отговор:

– сходство, прилика.

Обобщение на учителя:

– Според Речника на литературните термини (Богданов 1993: 33) аналогията (от стгр.) е сходство, съответствие. За разлика от сравнението, където се съпоставят тъждествени явления и представи, при аналогията се установява сходство между неявни, подобни или сродни по някой важен признак явления и прояви.

Въпрос на учителя:

– Какво представлява символът?

Предполагам ученически отговор:

– многозначен образ с преносно значение, условен знак за идея, понятие – майка – обич, топлина, закрила...

Обобщение на учителя:

– Символът се представя в основата си с аналогия.

Иван Грозев в българския символистичен теоретичен кодекс „Блуждаеща естетика“ споделя, че изпитва „радост да се отгатват, да се доказват аналогии между всички неща“. Основната символистична теза е, че реалният свят е огледало на индивидуалните представи. Аналогията се изразява и с тъждество. Затова пейзажните стихотворения при Лилиев са импресии – на базата на впечатления чрез природния свят се представя човешката душевност.

Според Добрин Добрев в книгата му „Символите в творчеството на българските символисти“ (Добрев 2000: 303) при най-нежния ни лирик се наблюдават два основни тематични кръга символи:

пеперуда, птица, лебед, бяло, сребро, модро (синьо)/вечност, следа, вечер, залез, звън, жътва, сърп (коса).

Въпрос на учителя:

– С какви аналогии се свързват тези символи?:

Предполагаеми ученически отговори:

– Пеперуда – свобода, душевна чистота, безсмъртие, божествено възплъщение, съпружеска вяност, но и суетност – в японската култура.

– Лебед – красота, грациозност, усамотение, доживотна любов, птицата на живота – между небето и водата.

– Бялото, сребърното и синьото са пределно духовни, нежни ефирни цветове, свързващи се с полусенките и нюансите в Лилиевата поезия.

Обобщение на учителя:

– Лирическите миниатюри „Тихият пролетен дъжд“, „Светло утро“ са от авторския цикъл „Песни“ от началния период на творчеството му. Изразяват призива на френския символист Пол Верлен „Музиката – преди всичко!“ и представят оптимистичната, мечтателната страна на най-смирения ни лирик. Но преобладаващите нюанси в лириката му са минорни, приглушени, тъжни, с всеобщо хуманно чувство – готовност за саможертва в името на страдащите.

Връзката природа – човек е изконна за символизма. Според Бодлер: „Всеки лиричен поет по силата на своята природа неизбежно се връща към загубения рай“ („Теодор дьо Банвил“, 1861) (по Добрев 2000: 46). Шарл Морис в предговора към „Книга на маските“ сравнява символистичната литература с овощна градина, която цъфти и дава

плодове. Метафоричната образност на природните форми в българския символизъм много често е свързана с желанието да означа едно типично усещане за душата, изгубила своята девствена чистота.

Въпрос на учителя:

– Как бихте описали **чистата душа** в Лилиевата поезия?

Предполагаеми ученически отговори:

– трепетна, чувствителна, емоционална, макар и често страдаща, но „със светлата печал“ на високо духовните личности.

Обобщение на учителя:

– От Лилиевия приятелски кръг се откроява Николай Райнов – многостранен талант – философ, богослов, писател, художник декоратор (импресионист).

Представените четири картини на дъската можем ли да озаглавим със свои лични заглавия по Лилиевите стихотворения?

Въпрос на учителя:

– Представените картини се асоциират по следния начин:

– „Пейзаж I“ – открояващата се бяла бреза на фона на ясното утро – „Светло утро“;

– „Пейзаж II“ – нежните светлосини зюмбюли са изящни като пролетните дъждовни капки – „Тихият пролетен дъжд“;

– „Цветя“ – горски небесносини теменужки се свързват с мрежата светила на пеперудите „с тънки сребърни крила“ – „Светло утро“, „Съмна в сънните градини“, „Небето е безумносиньо“, „Вървя смирен... утрин свежа, просторът странносин“.

– „Ранна есен“ – „Кръгозори надвесени“, „Ръми. Есен е.“

Обобщение на учителя:

– Духовно близките натури и в различни изкуства намират близки съответствия.

Художникът претворява и чрез знаците на изобразителното изкуство нежната, приглушена, загадъчна поезия на деликатния и чувствителен лирически герой – най-запомнящите се определения на нюансите на духовния син цвят – „безумносиньо“, „странносиньо“.

Обобщаването на ролята на аналозиите природа – човек ще продължи в следващия учебен час с първите Лилиеви творби и с различни образи на дъжда и утрото в българската словесност.

3. „Тихият пролетен дъжд“, „Светло утро“, „Съмна в сънните градини“ и „Кръгозори надвесени“ – природният кръговрат – огледало на човешкия

Въпрос на учителя:

– Нека да чуем песента на Нона Йотова по Лилиевите стихове „Тихият пролетен дъжд“ от албума ѝ „Преоткриване II“ по фолклорни мотиви и по стихове на български класици.

Какво ново впечатление добави песента към представата за тихия пролетен дъжд?

Предполагаеми ученически отговори:

– повече мелодичност, припеви, повторения, ритмичност, звънкост, бодрост и нежност.

За да се работи по основния въпрос: тъждеството човек – природа в Лилиевите творби, се предлага табличен метод на учениците като средство за онагледяване и визуална съпоставка, акцентирание и обобщаване.

В четири колони са представени изучаваните от осмокласниците стихотворения – „Тихият пролетен дъжд“, „Светло утро“, „Кръгозори надвесени“ и „Съмна в сънните градини“. Търсят се и се съпоставят аналозиите за внушение на природата и за човека, също и ролята на изразните средства.

В Лилиевото стихотворение „Тихият пролетен дъжд“ пейзажът е представен като очакване на ново начало, носещо бодрост. Надеждата за приказни усещания се представя чрез звукови и движещи се картини, придаващи усещането на нежна любовна ласка. Събудената природа звучи с ромонящ дъждовен шепот. Безкрайността на светлите усещания се предава чрез визуалния образ и представата за изстиване, угасване, умирање на мимолетно красивото, печал, светла тъга.

Аналозиите природа – човек се изразяват със заявяването на пространството на лирическият герой – дома като заслон. Смесването на усещанията за цвят, представата за топлина и емоционалното състояние – възраждането в чувствителната душа, е свързано със светлината и красотата. Количественото местоимение „колко“ е със значение на „много“ – жадувано нетърпение за прекрасното очакване на новото неизвестно. Смесените чувства са силно емоционални, младежки – сълзите са от буйното ликуване на радостта, от красотата на събудения порив, за да надделее уплахата от неизвестното начало.

В лирическата творба „Светло утро“ природата е представена като хармонична красота. Още в началото на стихотворението се долавя напрежението, споменът за тъга, загуба се разливат в мултипли-

цираната картина на трептящата светлина. Парата в мъглата като оксиморонни образи доближават чувството за нереална визия и движеща се горещина. Тънките сребърни пеперудени криле са символ на възкресение, божественост, духовната природа, съпружеската вяроност, свободата, времето. Звукът „р“, характерен за ранния Лилив (за разлика от спокойното „л“ през по-късния му период), представя синонимния рефрен на пулсиращата в цялата творба „цяла мрежа светлина“. Двойното обръщение към утрото сега се свързва с безкрайността като символистичен похват, като израз на стремежа погледът да обхване безбрежността – отричането на бряг, но побрано в ликуващото хармонично утринно събуждане. Синонимното удвояване („безбрежност“, „шир“) представя желанието светлината да е поселена в безкрайния свят на истинската хармония, постигната в тази Лилиева творба. Усещанията за цвят и движение изграждат истинска цветна въртележка. Изумрудът е камъкът на истината, небесните добродетели, на съзерцението, целомъдрието, предпазва от зли сили. Мрежата е характерен авторов символ, свързващ се с безкрайните смисли на духовното.

Според полския изследовател на българската литература Войчех Галонзка – „Опитомяването на скорпионите“ – поетичният израз обръщение „светло утро“ е едно от определенията на рая, на идеалното битие, на „неназования Бог“ (Галонзка 1994: 109).

Единствената аналогия природа – човек в това стихотворение е съотнесена с „тихия пролетен дъжд / звънна на моята стряха“, като звъненето е обединяващо. Преградите са различни – стряха – част от закрилата на дома, и стъкла – по-съвременна метонимия на дома, носещи смисъла на студенина. Притежателното местоимение „моите“ прелива природните усещания в субективния свят.

В лирическата миниатюра „Кръгозори надвесени“ огромният простор над нас е заплашително надвесен. Композицията е затворена с анафоричните (началните, рефренни повторения – „Ръми. Есен е“). Графичната постройка даже представя тягостно прихлупен хоризонт. Неологичният епитет „сплътени“ създава асоциации за силно надиплени, отново прихлупващи и задушавачи есенни тъми. Непълните изречения се свързват с отривистото бавно ръмене на есенния дъжд. Звучността на картината е подчертана и от изградената лирическа творба изцяло от гласни – 41, сонорни съгласни – 21, и звучни съгласни – 10 (по Дамянова 2001: 290). Според Любен Отов „във всеки, какъвто и да е текст гласните са между 45 и 50%“ (по Дамянова 2001: 290).

В оглушалите от тъга жалби се оглежда неприветно пространство, населено от смесените звукове на зловещи тишини. Унесеността на лирическите герои като насън ги кара да бродят без цел, но пак да са сами в душите си. Единствената надежда е, че и „сезоните на душата“ се сменят, и тази безкрайна печал е присъща за тъжната есен.

В стихотворението „Съмна в сънните градини“ повторението на съгласните звукове „м“ и „н“ създава едновременно сънно и топло усещане за събуждащите се градини – типичен символистичен Лилиев образ на тайнствеността и необятността на душата. С ефекта на кинолентата от росата, градините до небесата се разстилат нежните блянове на събуждащото се начало. Мотивът за огледалото е характерен за символизма в случая с тъждеството между ведростта в природата и човека. Рефренното повторение „ведросини, / ведросини небеса“ е израз на музикалното начало и приказната окраска на неземно чистите и бодри небеса. Среброто като вълшебен вариант на бялото уплътнява райската картина на чистите лъчи на пеещия живот. Коленичили смирено пред Вечността, в тих екстаз, унес и копнеж по прекрасното, те могат само да благославят това безкрайно тържество на красотата.

Обръщението към разумната човешка същност се свързва с мъгливост, съненост, замреженост, с неясни контури, с неизясненост. Неопределеността на сънното сутрешно настроение носи множество „самолъжи“. Романтичната и чиста душа в неистовия си стремеж към красота често се самозалъгва за реалността. Замреженият дух, самолъжите (сложна дума, сполучлив Лилиев неологизъм) и блянът са възходящо градираните стремежи на лирическия герой. В безкрайните разбудени градини на душата цялата ведросиня (синестетично смесване на усещане за емоция и цвят) природна и сребърно лъчиста красота се отразява в чистия блян – в опозиция със замрежения дух.

4. Образи на дъжда и утрото в българската словесност

Учениците са разделени на три групи. На първа група се раздава копие от народната песен „Ситен дъжд вали като маргарит“, на втора група – стихотворението на Христо Ясенев „Светло утро“, и на трета – стихотворението на Гео Милев „О, дъжд, о, дъжд, обилен и печален“. Поставят им се следните въпроси: „С какви аналогии е представена връзката човек – свят?“, „Какво се внушава по този начин?“. Задава се време за работа – 10 минути, и време за обсъждане – 5 минути.

От 9 ученици, писали по първа задача, петима са извели и двете аналогии свят: човек – дъжд – маргарит и младост – росица (0,45%). Един ученик само описателно е представил аналогията „младост е, либе, еднаж на света“. Другите са извели двете аналогии: дъжд – мар-

гарит, младост – росица, като представения житейски кръговрат са изразили основно като „всичко в живота е преходно“. Интересно е, че само двама осмокласници от групата знаят значението на маргарита като бисер. Трима го представят с омофонния му вариант – маргаритки, маргарити. Белотата и нежността на цветята имат допирни точки със скъпоценния камък, който предава обаче и бистротата, и прозрачността на дъждовните капки, аналогични на човешките сълзи. Другите четирима не използват аналогията дъжд – маргарит. Трима представят само първия компонент в отношението човек – свят: младост – росица (0,27%). Един ученик свързва аналозиите „ситен дъжд“ – „коня седлае“ с връзката човек – свят.

От 10 ученици, работили върху стихотворението на Христо Ясенов „Светло утро“, всички откриват различни аналогии за връзката човек – свят, като преобладаващите са: „светло утро“ – „детски взор“, „пъстроцветний губер“ – „земен танц“ (двама – 0,2%). Утрото се свързва с гальовността на женското начало, с чистата райска, приказна и божествена красота, която е и преходна. Утрото се асоциира и с бурния и „буден вятър“ победен от светлината – двама ученици. Преобладават описаните настроения, преливащи съответствията от природата в човешката душевност – бодрост, щастие, спокойствие, възторженост, безметежно обновление, дълбоко успокоение, духовно пречистване, тиха радост, ведрина, чистота. Аналозиите, представящи връзката човек – свят, изразяват близостта, връзката, хармонията, отъждествяването с природата, облагородяващото природно въздействие, „безценната природна красота, на която дори и боговете се възхищават и ѝ посвещават „земен танц“.

По стихотворението на Гео Милев „О, дъжд, о, дъжд, обилен и печален“ са писали 5 ученици. Всички откриват различни аналогии за връзката човек – свят, като преобладаващите са: „танцуваща вода“, „танец на скръбта“, „веселост маскирана“, „разхълцани цимбали“, „погребални карнавали“. Един осмокласник откроява аналогията между клоуна и дъжда (0,05%). Два отговора представят съответствието дъжд – човешки живот – красив и силен, весел, изобилен, но преходен (0,1%). Интересно е наблюдението, че сложният епитет „буйнобял“ е свързан с озарената от човешка надежда вечер. Един ученик открива хармония и душевен мир в аналозиите: дъжд – „танцуваща вода“, „танец на скръбта“, „веселост маскирана“, но преобладаващото настроение е буйно, карнавално, вакханално, необузвано тъжно, което не е уловено. Оксимороните („весел плач“, „с веселост маскирана печал“, „вечер, зачната сред мрак, но с буйнобял / дъжд озарена“) не са

затвърдени при осмокласниците и затова се представят чрез метафори с общия извод за експресивно звучене.

Но като цяло учениците долавят връзката човек – природа, представена чрез аналогии в различни словесности – фолклор, символизъм и експресионизъм.

В Лилиевата поезия аналозиите за вечност, безбрежност, изразяващи неизменния природен кръговрат, са най-характерни. Съответствието човек – природа е представено в цялата българска словесност. Различни са погледите към действителността: при символистите (Лилиев, Ясенов) – тъга от непознаваемостта на света, при експресионистите (Гео Милев) – чрез изразяването на вик, хаос. Търси се вторият план на подтекстовото изображение. Във фолклора аналозиите са по-преки и по-директни.

Музикалността, виртуозността на българския стих, множествеността на значенията при символистите, представени чрез аналогии, създава тази поезия като истинска архитектурна словесност и поетическа граматика.

Като цяло осмокласниците държат аналогията близо до сравнението. При тази възрастова група именно сравнението активира аналогията, защото учениците все още са в преход от предметно-реалистично към абстрактно мислене. Ето защо изучаването на символистични текстове в осми клас е изключително важно, тъй като чрез него се стимулира този преход, но все още чрез стъпването върху сравнението, за да се осъществи пренасянето на въображението.

Вторият момент, който се забелязва, е, че учениците, за да направят аналогия, се нуждаят от създаването на определена мисловна, емоционална среда и тематична обвързаност – бързата аналогия, плод на хрумване, не работи при осмокласниците. Все още не са убедени, че аналогията е свобода на мисленето, поради което се придържат към „правилността“. Има породена и непородена аналогия, като при символистите нейното отграничаване е само в посоката на външен-вътрешен свят.

ЛИТЕРАТУРА

Атанасов, Добрев 2001: Атанасов, В., Добрев, Д. *Учебник по литература за 11. клас*. София: Кръгзор, 2001.

Богданов 1993: Богданов, И. *Речник на литературните термини*. София: Петър Берон, 1993.

- Галонзка 1994:** Галонзка, В. *Опитомяване на скорпионите – поглед на един чужденец към българската литература*. Шумен: Глаукс, 1994.
- Герджикова 2007:** Герджикова М. *Учебник по литература за 8. клас*. София: Булвест, 2007.
- Дамянова, Чернокожев 2001:** Дамянова, А., Чернокожев, Н. *Учебник по литература за 11. клас*. София: Просвета, 2001.
- Добрев 2000:** Добрев, Д. *Символи в творчеството на българските символисти*. София: Сиела, 2000.
- Ефтимов 2012:** Ефтимов, Й. *Божествената математика – тревожната хетероклитност на българския символизъм*. София: Просвета, 2012.
- Македонска 1988:** Македонска, Ц. *Българско народно творчество*. София: Български писател, 1988.
- Матеева, Константинова 2001:** Матеева, Н., Константинова, Е. *Учебник по литература за 8. клас*. София: Булвест, 2001.
- Милев 1985:** Милев, Г. *Избрани творби*. София: Български писател, 1985.
- Стефанов, Панов 2001:** Стефанов, В., Панов, А. *Учебник по литература за 11. клас*. София: Анубис, 2001.
- Хаджикосев 1985:** Хаджикосев, С. *Поети символисти*. София: Български писател, 1985.

**МУЛТИМЕДИЙНАТА ПРЕЗЕНТАЦИЯ В УРОКА
(ПО ЛИТЕРАТУРА) – ОБРАЗОВАЩА ИЛЮСТРАЦИЯ
ИЛИ СИМУЛАЦИЯ?**

Теменуга Тенева

Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“

**MULTIMEDIA PRESENTATIONS DURING CLASSES IN
LITERATURE – AN ILLUSTRATION WITH AN EDUCATIONAL
VALUE OR A SIMULATION?**

Temenuga Teneva

Bishop Konstantin of Preslav University of Shumen

The article discusses the educational benefits of the multimedia presentation as a means of facilitating the visualization of the educational content and the interaction in pedagogical communication. In addition, there are observed the reasons that turn the multimedia presentation into a substitute for teaching, into a cliché without the creative contribution of the authors, i.e. in a simulation of educational activities.

Key words: multimedia presentation, education, visualization (illustration of the educational content), educational simulations

След първоначалното недоверие „към“ и притесненията „от“ (неумението за) използването на технологичните улеснения и интернет ресурсите в образователните практики преподавателите в средните и висшите училища сравнително бързо се адаптираха към променените условия на работната среда. Подтиквани и от своите ученици/студенти, които се оказаха крачки напред в потребяването на медийните/виртуалните инструменти и приложения, учителите усвоиха браузването, копи-пейст извличането на информация за урочните си проекти и започнаха да прилагат различни интерактивни техники за освежаването, модернизирването и повишаването на образователната им ефективност.

Най-голяма популярност през последните години придоби т.нар. **мултимедийна презентация** на учебното съдържание. Казано на български

гарски – представяне на някаква информация чрез съвместяването на няколко посредника: текст, образ, звук. Софтуерният продукт Power Point от офис пакета на Microsoft Word предлага една сравнително лесна за прилагане матрица, чрез която може да се онагледят различни образователни модули: доклади, лекционни, урочни фрагменти и дори цели учебни единици. Демонстрацията на иновативност бързо прерасна в преподавателска мода, а масовизирането ѝ превърна образователното средство в клише със съмнителни образователни качества.

Всъщност **онагледяването** е не само един от най-старите дидактически похвати, то е проявление на изначалния метод на познанието – **наблюдението**. Всеки нов обект привлича първо погледа ни. След обглеждането му идва **сравнението** с вече познати подобни на него обекти (или отграничаването от всичко познато); следва **анализът** на елементите, от които е съставен; **обяснението** (интерпретацията) им от позициите на придобитата от изследователя опитност, за да се случи **разбирането** на същността, функциите и най-вече **практическите му ползи** (за какво може да послужи самият обект или знанието за/на него).

В училище обаче опознаването на реалността е опосредствано от **пре-по-даването**. Вече знаещите (учителите) подават на смилаеми порции информация за човека и света на незнаещите или по-малко знаещите (учениците). Основното средство на преподаването е речта на преподавателя, статиите в учебника и други помощни текстове. Невъзможното в повечето случаи реално наблюдаване на изучаваните обекти се виртуализира в словесни образи.

Когато условията и изучаваното явление позволяват, се включва онагледяването. Най-въздействащи от всички похвати за онагледяване са **демонстрацията** и **лабораторният опит**. Няма по-лесен начин за разбиране на „половината“ или $1/2$ от нещо от сръзаната на две ябълка пред погледите на петокласниците; малките лакомници веднага осъзнават, че $1/8$ от тортата е по-голяма от $1/16$. Още помня как учителят ни по физика показва инерционното движение с метално топче, спуснато по улей и продължаващо движението си по равната плоскост на масата; помня и как наблюдавахме покълването на бобено зърно в чаша с мокър памук между два урока по ботаника; красивите кристали, които създавахме в часовете по химия... През последните 20 години обаче придобиването на подобна опитност в училище е със затихващи проявления.

По-достъпен и затова по-често употребяван похват за онагледяване е **илюстрацията**. Новите учебници са богати с висококачествени

фотографски, картинни, картографски, диаграмни изображения, които се използват като допълнение към различните урочни теми. (В часовете по литература илюстрацията може да бъде включена и в интерпретацията на художествения текст чрез съпоставяне на гледните точки на писателя и художника към определен момент от литературната творба.) Хранилицата по отделните предмети в училищата бяха пълни с подобен илюстративен материал, който остаря и се замени с диапозитивни апарати и други проектори. Докато се стигне до мултимедийната презентация.

Модата в използването на интерактивните заготовки, приспособявани към почти всякакви урочни единици, почти отмениха и най-лесното усилие в онагледяването – **схематизацията**, извършвана от самия учител на учебната дъска в процеса на преподаване. Съпровождането на обясненията за изучаваните обекти и явления с маркирани от преподавателя опростени техни модели оказва много ефективно образователно въздействие, защото изображенията се вписват в словесното изложение, без да го прекъсват, и излъчват въобразителната стилистика на лектора. Така **изговореното и изобразеното са една мисъл, изречена през две знакови системи**.

На пръв поглед подобни интегративни текстове са възможни предимно в преподаването на знание от области, изследващи обекти с видима материалност: физика, биология, стереометрия (напр. когато се означават планетите в Слънчевата система, органите в човешкото тяло, различните тела – пирамида, конус, куб...); или от тези, в които графичните символни знаци са основен езиков ресурс – планиметрия, химия (напр. триъгълник, окръжност; структурните формули на химическите съединения). Но всъщност **на схематизация се поддават и по-абстрактните познавателни модели, включително творческите** (в частност – литературните). А използването ѝ улеснява провиждането на смисъла им, защото подпомага интерпретацията на съграждащите ги компоненти.

Например, ако – докато пита **как е изградено пространството в разказа „По жицата“**, учителят очертае на дъската кръг, схематизиращ поляната, на която пасе овцете си Моканина, и една крива в близост до кръга, маркираща пътя, от който се е отбил Гунчо, учениците веднага придобиват представата на своя учител за пространствения модел на разказа и буквално „виждат“ неговата символика – ограниченото, определено и непроменимо място на „наблюдаващия човек“ (овчаря) и неопределената като начало и край криволичеща ли-

ния на шосето, асоциираща с несигурността и неясната перспектива на „пътуващите хора“ – Гунчовото семейство.

Друг художествен модел, който съм давала като пример, може да онагледи субектно-обектните отношения в поетическия текст – един от трудните за разбиране литературни жанрове в училище. **Стихотворението на Яворов Среца** обаче позволява да се види раз/с/двоеността между Аз-а и Другия чрез схематизирането на текстовата графика – първо с композиционното членение на лирическото изказване в две строфи, а след това и чрез вертикалното отграничаване на субекта и обекта с поредица от тирета на едно и също място в стиховете:

—Аз-ът— — Другият—	
_____	<i>Мене ми е странно – ето те пред мен,</i>
_____	<i>мене ми е жадно – гледам те пленен,</i>
_____	<i>мене ми е страшно – дишаш ти за мен,—</i>
_____	<i>мене ми е тъмно, тъмно в ясен ден.</i>

_____	<i>Викнал бих от болка – времето лети,</i>
_____	<i>викнал бих от ужас – ще отминеш ти:</i>
_____	<i>сън в съня е сбъднат – миг след миг лети.</i>
_____	<i>няма да се върнат сбъднати мечти.</i>

Схематичното опростяване на текста всъщност помага да се разбере сложността на направата му и излъчваното чрез нея послание за двойствеността на света и човешкото: с припомнянето на граматичните функции на тирето като елипса, противопоставяне, но и свързване, сравняване, уточняване на казаното – от една страна – и като чисто физическия „пробив“ в целостта на стиха – от друга – така строфичното раздвояване се удвоява и от вертикалното в пространствения образ на творбата и засилва внушенията на заглавието за търсенето на другия като огледало на себе си и невъзможността за срещането му. За допълване на интерпретацията могат да се добавят и схематичните илюстрации на синтактичния паралелизъм в първите три стиха, на хорей като ритмизация на изказването, който също повтаря двоичността (/ _ – ударена, неударена сричка), за да се види и осмисли по колко различни начина поетичната творба повтаря най-важното от казаното си.

Отделих повече място на схематизацията не само защото тя е най-лесно приложима и не изисква никакъв материален ресурс, но и защото практиката ми е доказала нейната образователна убедителност в непосредствената комуникация с обучаваните. Освен това бялата

дъска се превръща в екран, на който по подобие на портфолиото с малко казано и показано (написано и изобразено) остава най-важното от учебното съдържание на урочната единица. А учениците са свидетели и на ставането на този пространствено рамкиран текст, и на неговия резултат.

В сегашната учебна практика **всички изброени проявления на онагледяването се вменват в мултимедийната презентация**. Тя може да съдържа и лабораторния опит, и картинната илюстрация, и схематизирания модел заедно със словесните им обяснения. В този смисъл ролята ѝ на образователен улеснител е безспорна – не се изискват никакви материални носители (учителите по география не мъкнат тежките карти всеки път в класната стая); спестява се от техническото време за показването им; използва се богатата база на интернет от клипове, изображения, научна и друга помощна информация; постига се зрелищност и атрактивност с подбора на материала и монтажните трикове за свързването му. Друг е въпросът колко извънучебно време е загубил учителят за подготовката и изпълнението на презентацията. Понякога и учениците помагат и това съвместяване в „правенето“ е педагогически плюс, който също повишава образователната ефективност на вече готовия продукт в урока.

Какво тогава дискредитира образоващата валидност на този интегративен начин за поднасяне на учебното съдържание, който по презумпция би трябвало да провокира и оптимизира интеракцията между преподаващия, преподаването и получателите на образователните съобщения?

Една от причините е **превръщането на мултимедийната презентация в заместител на пре-по-даването**. Модата да се показва на екран почти всичко от учебното съдържание създава мултимедийни продукти, които отнемат от учителя ролята на организиращ и водещ образователния разговор и го оставят да бъде само четец на надписите в отделните „слайдове“ (картинни откъси от презентацията). Все по-често сме свидетели на изнасянето на научни доклади, лекции, части от урока и дори цели уроци, в които всички са втренчени в екрана и слушат монотонния глас на лектора, повтарящ незнайно защо написаното под/до изображенията (нали и учениците/студентите могат да четат?).

В самото създаване на презентациите **понякога се губи балансът между словесното и изобразителното**. В някои преобладава картинният текст, а същинската информация, която той уж онагледява, е сведена до кратки изречения, съобщаващи най-важните факти/твърдения и из-

води по темата без необходимите обяснения за мисловния път – на учениците, на учителя – от едното до другото. В тези случаи презентациите приличат повече на комикси, задаващи наготово някакви познавателни модели, определения за света и човека, без да провокират процеса на опознаването (разбирането) им.

В обратната ситуация наблюдаваме презентации с цели слайдове само писан текст в стила на статиите в учебниците, трудни за възприемане и осмисляне „на първо четене“, а илюстративният материал се появява като пълнеж между тях. Още повече натоварване върху възприемането оказва **забавянето на прочита в диктуване**, при което аудиторията се разтроява в гледането, слушането и писането, уморява се и губи интерес към обекта на представянето.

Мултимедийните презентации, предназначени за уроците по литература, са особено благодатни, особено за часовете, представлящи културна епоха и творчески портрет на автор. Това бяха и най-трудните за онагледяване теми от учебното съдържание, защото илюстрациите в учебника никога не са достатъчни, за да се „видят“ многоликите образи на времето, живота и творчеството на поетите и писателите. В интернет обаче вече има богат илюстративен материал, който може да подкрепи, допълни и оцвети литературноисторическия разказ. Интересно е, че дори съдържанието на някои наративни творби може да се предаде в кратък картинен преразказ от илюстрации, репродукции и най-вече кадри от екранизации на произведенията.

Но нарасналите възможности за (до)образование чрез мултимедията се превръща в проблем. Защото учебното съдържание по литература никога не е само фактологично. **Всяка образна илюстрация е и интерпретация – на контекста**, от който се избира, за да се пресъздаде атмосферата на епохата с личностите, събитията, философията и естетиката, оказали влияние върху литературните процеси, формирали даден творец; **на елементите от биографията**, обуславящи еволюцията на авторския художествен дискурс; **на произведенията от другите изкуства** (изобразително, музика, кино), провокирани от или имащи естетическа свързаност с изучаваните литературни текстове. И това е **интерпретацията на учителя**, която се случва освен с подбора на материала и със словото му. Не написаното, а изговореното. Защото презентацията обслужва образователната интеракция (в урока, университетската лекция), но няма как да я замести, колкото и шарена да е.

Практиката обаче показва стандартизиране на вече неновия дидактичен жанр до степен на клиширането му. В интернет могат да се

намерят сайтове¹, които предлагат готови презентации за директно ползване. В Помагало.ком² те са 1516 – от ученици за ученици, от учители, от студенти за ученици, за неучащи... Някои училища в сайтовете си имат раздел³, представящ изработените по проекта „Успех“ мултимедийни продукти на учители и ученици. Ползващите руски език могат да видят шаблони⁴ за творчеството на различни автори (от руската образователна програма, естествено, но Пушкин и Гогол се изучават и в българската).

В даването на примери няма нищо лошо. Ние всички се учим от примерите на знаещите повече/преди нас (каквото и да е). Но те представят гледната точка и разбирането на своите автори. В този смисъл пре-пре-подаването размива и авторитета на учителя, и авторитетите, които той презентира, а те нямат пряката възможност да защитят интерпретациите си. Няма да коментирам разнобоя в качеството на ученическите и студентските презентации, нито как се сменят местата на обучаващи и обучавани при използването от учители на материали, изработени от тези, за които са предназначени. Копирането и закупуването на готовите мултимедийни предложения е безспорно улеснение в подготовката и изнасянето на урока/лекцията. Но нерядко е и образователно заблуждение. Защото няма коректив на грешките, а те не са малко, тъй като и източниците на информацията невинаги са специализирани.

Всъщност не улеснителите на образоването са образователният проблем, а начинът на ползването им. Еднотипност, информационна претовареност или обратно – само маркиране на съдържанието, зрелищност на монтажа вместо интересно разиграване на представяната тема – това са само най-очевидните несъответствия между метод и методика на реализацията му. А те са следствие от игнорирането на педагогическата ситуация (урок, лекция) като текст/дискурс (Тенева 2005: 18 – 19), в който хармонията/разбирането на различните начини на говорене/изразяване се гради от самотитността на всеки един от участниците в образователното общуване – учител, ученици, вече

¹ <https://sites.google.com/site/mitkodzungurov/prezentacii-po-literatura>, 02.03.2016

² <http://literatura.pomagalo.com/,0,0,0,0,0,0,0,0,11,28,0,0,0,0,0,/?mm=4&so=6>

³ <http://egiv.net/enter.php?l=bg&nav=bel/prezentacii11>, <http://44sou.eu/prezentatsii-po-literatura-na-klub-ezikova-laboratoriya-po-proekt-uspeh/>, <http://www.rgs-bg.com/aleko-varna/mainmenu/index/bg/uroci/>, http://www.myschoolbel.info/5_Klas.html

⁴ <http://pedsovet.su/load/387>

случени художествени и нехудожествени изказвания, които оживяват като „сегашни“ в контекста на учебния разговор.

Инициатор, организатор и координатор на протичането му е пре-по-даващият своето знание на тези, които биха имали полза от него. Самобитността на учителското присъствие в текста/дискурса на урока е подобна на ролята на разказвача в художественото повествование (Тенева 2011) и не може да бъде симулирана от някакъв външен заместител, колкото и добър да е той (все едно разказвачът на Елин Пелин от *По жътва* да изговаря историята в *По жицата* на Йовков). Защото „гласът“ на учителя е познатото доверяващо звучене за „героите“ от неговата педагогическа история и само той може да има убедителността на прякото образоващо въздействие върху тях (Гунчо от *По жицата* не се доверява на пре-пре-дадения слух за бялата лястовичка и си търси потвърждението от „сигурен“ човек, когото може да види и чуе).

Така пътят на наблюденията ни върху онагледяващите образоващи средства се връща към изходните значения на **„презентацията“ като представяне**, внушаване на образи, подпомагащи разбирането на новото, не-познатото, не-у-свое-ното (все още непревърнатото в „свое“ за реципиента). А **представянето е елемент от „представлението“** – разиграването на реалността на уж с цел да се проумеят житейските истини. И тъй като училището е „работилница на живота“, но и „игра на живот“ (Тенева 2013), представлението е едно от проявленията на същността му. А мултимедийната презентация може да бъде един от театралните реквизити за засилване на „зрителското“ внимание към темата на образователната игра. Не като замества живота (или оживяващото в прочитите) слово на участниците в нея, а като го илюстрира, допълва, предлага интерпретативни посоки. **Обаче без вложено в нея от учителя или учениците интелектуално усилие и творческо въображение презентацията си остава поредната симулация на образователно действие без образоващо последствие.**

И за да стане ясно, че поводът за това изказване не е някаква носталгия по остарели образователни практики (тези, които си работят, просто не са остарели), ще дам един актуален пример за продуктивното включване на интернет в дообразоването и самообразоването на всеки, имащ подобна потребност. Сайтът **Уча.се**⁵ е само на няколко години, но вече има в архива си над 4000 видеоурока по предметите от началния, основния и гимназиалния курс, 26 000 харесвания в социал-

⁵ <http://ucha.se/>

ните мрежи и милиони гледания от своите потребители – ученици, студенти, родители... и най-малко – учители. Неговият създател, 28-годишният Дарин Маджаров, е отличен в класацията на Форбс 30 под 30 (става дума за успели млади хора под 30 г.) за бъдещи лидери на България. Екип от 40 учители плюс аниматори, озвучители, монтажисти отделят от времето си, за да участват в най-ефективния виртуален образователен проект. Освен видеоуроци и упражнения в сайта има блог, предлагащ интересни теми за взаимоотношенията между родители и ученици, учители и ученици, идеи за свободното време, състезателни игри, поощрения за най-активните и най-успяващите потребители (много ученици споделят, че само след седмица посещения в сайта успяват да превърнат двойките си в много добри и отлични оценки).

Успехът на Уча.се е заложен в начина, по който се презентира учебното съдържание. В кратки 10 – 15-минутни филмчета приятен дикторски глас обявява темата на урока и представя най-важното от нея на достъпен език, с обяснения на необходимите понятия, с интересни анимирани илюстрации и забавни допълнения, свързващи изучаваното с практиката на прилагането му, с извеждането на обобщенията в синтетични изрази, появяващи се и като писан текст. Съчетаването на сериозното с играта на въобразеното предпоставя лекотата на усвояването и удовлетворението на потребителите от наученото. И винаги могат да си пуснат отново филмчето, за да го запомнят по-добре или да доразберат нещо пропуснато. Във виртуалната среда учениците не се чувстват надзиравани, изразяват свободно мнението си и задават въпросите си без страх, че ще бъдат санкционирани за грешките, които допускат. Разбира се, не всички уроци са равностойни, в някои има пропуски и неточности, но най-същественото образователно намерение е случено – ученикът да се заслуша, загледа и да повярва във възможността да бъде опитомител, а не жертва на знанието.

Колкото и да е привлекателна обаче, тази образователна презентация също не може да замести непосредственото педагогическо общуване. И Уча.се няма подобни намерения, а се обявява като помощник и сътрудник на българското училище. Но показва и начини за оживяването му като мултимедийна среда. Защото училището е именно такъв многоезиков посредник – на знания, на примери, на образи от живота, пре-по-дадени с гласове, знаци, уреди, текстове в ежедневните урочни презентации, на които учителите са и режисьорите, и актьорите, от които зависи успешният край на представлението.

ЛИТЕРАТУРА

Тенева 2005: Тенева, Т. *Урокът по литература 1. – 12. клас.* ШУ, 2005.

Тенева 2011: Тенева, Т. *Ното faber и/или Ното ludens – разпознаването на учителя (по литература) в процеса на образователното му ставане.* <http://liternet.bg/publish8/tteneva/homo-faber.htm>

Тенева 2013: Тенева, Т. *Образоващите отношения на играта на образите (World of WordCraft) и образите в играта (World of WarCraft).* // *сп. Български език и литература*, 2013/4, 300 – 307.

**ФОРМИРАНЕ НА ТРАНСВЕРСАЛНИ КОМПЕТЕНТНОСТИ
ПРИ ИЗУЧАВАНЕ НА „СКРИТИ ВОПЛИ“
НА ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ В ОСМИ КЛАС**

Нели Минкова

*Професионална гимназия по електротехника и електроника,
Пловдив*

**FORMATION OF TRANSVERSAL COMPETENCES IN
STUDYING „SKRITI VOPLI“ („HIDDEN WAILS“)
BY DIMCHO DEBELIYANOV IN 8TH GRADE**

Neli Minkova

Vocational school of electrical engineering in Plovdiv

Transversal training, aimed at developing skills and competencies through cross-curricular and transversal classes, is based on cross-curricular links with a focus on key competencies. The proposed pedagogical practice in the teaching of „Hidden wails“ by Dimcho Debeliyarov in 8th grade, rests on the use of students' knowledge and skills of working on the web, on their natural interest in innovations in the field of information technology, as well as on their creativity applied during classes in Bulgarian language and literature.

Key words: transversal training, transversal classes, cross-cutting times, DROPBOX, presentations on PREZI and POWERPOINT and pedagogical approaches: „Learning through cooperation“, „Pyramid“, „Panel Discussion“

Пред българския учител ежедневно е поставен въпросът как да модернизира процеса на преподаване, за да предизвика интереса на ученика, да го мотивира да усвоява и най-вече да прилага на практика придобитите знания и умения. Ученето през целия живот е заложено като фундамент на Европейската и Националната квалификационна рамка (ЕКР 2009; НКР 2012) и е насочено към придобиване на знания, умения и компетенции, които позволяват на всеки гражданин да се реализира възможно най-успешно в живота в зависимост от собствените си способности.

В българското училище отдавна се осъществява интердисциплинарният подход, а вече можем да говорим и за формиране на трансверсални компетентности у обучаемите.

Теорията за трансверсалните компетентности (ТВК) налага тенденцията за изграждането на умения от надпредметен характер, към „разчупване“ на предметните ограничения по посока на формиране на общи, ключови знания, умения и поведение от страна на учениците. ТВК (сред които компетентности от информационен, социален, персонален и комуникативен характер) са насочени към овладяване на умения за разрешаване на комплексни житейски ситуации, каквито всъщност са ситуациите, с които личността се сблъсква във и извън училище. Акцентът в обучителния процес се измества от преподаване към учене, от придобиване на знания към формиране на умения и компетентности, базирани на знания.

Терминът „компетентност“ (от лат. *competens*) означава „*способност*“. Днес се разграничават термините „компетенции“ и „компетентност“. **Компетенциите** се възприемат като съвкупност от практически приложими умения, базирани на знания. А **компетентност** е съвкупността от знания, умения и компетенции, които отчитат и включват и личностните характеристики на обучаемите. В този смисъл терминът „**трансверсални компетентности**“ се възприема като ключови знания, умения и компетенции от различни сфери и практическото им приложение (Цанков, Генкова 2009).

Трансверсалното обучение е обучение, насочено към формиране на умения и компетенции чрез междупредметни връзки, а трансверсалните учебни часове са учебни часове, базирани на междупредметни връзки и насочени към формиране на ключови компетентности.

Предложената в статията педагогическа практика при изучаването на „Скрити вопли“ на Димчо Дебелянов в 8. клас се основава на възможността знанията и уменията на обучаемите за работа в интернет пространството, на естествения младежки интерес към новостите в информационните технологии и креативността на учениците да бъдат приложени в часовете по български език и литература.

Експерименталната разработка се проведе с учениците от 8 „д“ клас, специалност „Компютърна техника и технологии“ в Професионалната гимназия по електротехника и електроника, гр. Пловдив. Участниците са новопостъпили в гимназията, но са с ясно изразени интереси към иновациите в света на техниката. Ще се подготвят за професията техник на компютърна техника и работата с компютърните технологии е част от задължителната им професионална подготов-

ка. Установява се, че за учениците е важно и необходимо да им се предостави сравнително нов тип технология на обучение – електронното. То дава възможност за онагледяване и привличане на тяхното внимание за усвояване на знанията при изучаване на теми от обучението по български език и литература. Компютрите създават реална възможност за интеграция и за учениците беше интересно и полезно да приложат своите знания и умения в областта на компютърните технологии при изучаване на едно класическо произведение на българската литература – „Скрити вопли“ на Димчо Дебелянов.

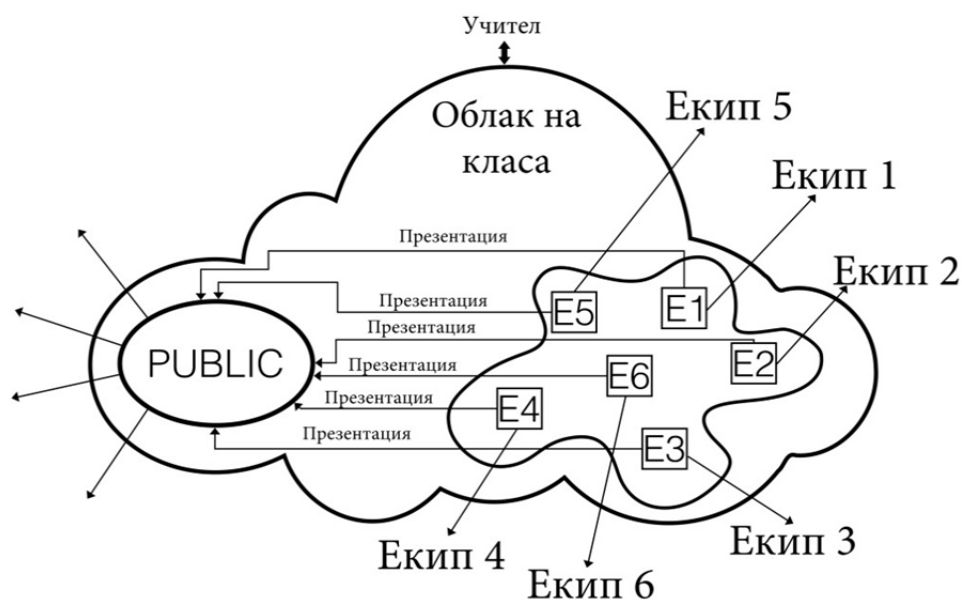
Използването на информационни и комуникационни технологии и интернет в съчетание с иновативните преподавателски подходи модернизират обучителния процес по български език и литература и даде възможност на учениците:

- да повишат и развият мотивацията си за учене посредством естествения интерес към компютърните технологии;
- да използват огромна база от информационни ресурси;
- да създадат благоприятна среда за усвояване и развиване на умения за извличане, редуциране и систематизиране на информация по конкретен литературен проблем;
- да имат възможност за избор по отношение на параметрите на обучителния процес като време, място, скорост на обучение и източници на информация;
- да се обучават както локално, така и глобално, като не са зависими от времето и мястото;
- да развиват умения за работа в екип като членове на единна обучителна електронна общност;
- да персонализират процеса на усвояване на учебния материал по български език и литература в зависимост от личните си обучителни специфики;
- да поемат лична отговорност за своето обучение;
- да се превърнат от пасивни в активни участници в обучителния процес по български език и литература;
- да „отключат“ и развият творческия си потенциал и да го насочат в практически приложима посока.

Идеята на е-обучението в часовете по български език и литература е не да замени живия контакт между учителя и обучавания, а да бъде комбиниран традиционният подход на преподаване с интерактивни и иновативни педагогически методи и подходи, което ще способства за повишаване на качеството и ефективността на обучението.

Базисните интерактивни форми на е-обучението, приложени в подготовката и представянето на съответния учебен материал, са: „облачни технологии“ – DROPBOX, презентации с POWERPOINT и PREZI. В съчетание с иновативните педагогически подходи на „Учене чрез сътрудничество“, „Пирамида“, „Панелна дискусия“ и „Мозъчна карта“ при оценката и резултатите от усвояването на учебното съдържание предлагат един осъвременен модел на обучението по български език и литература, напълно отговарящ и задоволяващ потребностите на младото „информационно“ поколение.

„Облачните технологии“ – DROPBOX, позволяват прилагането на нови обучителни методи и разширяват начина на използване на информационните системи и бази данни от обучаемите в часовете по български език и литература. Те включват хостинг на данни, приложения, комуникации, услуги в центрове за данни, което позволява да се използват от всяко устройство, навсякъде и по всяко време, стига да има интернет връзка. Освен това позволяват по-добри възможности за съвместна работа в екипи и работа от разстояние, тъй като цялата релевантна информация е достъпна и се обработва, споделя и осъвременява в интернет. Ползите от облачните технологии са многоаспектни, като се акцентира върху повишената гъвкавост, адаптивност и независимост от системите.



Презентациите с POWERPOINT се използват с успех за създаване на мултимедийни материали в съвременното обучение. Получаваните по този метод знания се усвояват по-непринудено, по нестандарт-

тен начин, чрез разнообразни средства – текстове, рисунки, анимация, звук. Осъществяват се и по-резултатни междупредметни връзки.

Големият интерес на младите хора към компютрите и електронните комуникации се превръща в силен мотивиращ фактор за изпълнение на поставените задачи и води до постигане на дидактическите цели. Изготвянето на презентации с POWERPOINT позволява на обучаемите да извличат, редуцират и систематизират информация от глобалното интернет пространство. Работата с ИКТ ги провокира да наблюдават целенасочено, развива въображението им, съдейства за формиране на интелектуалните им способности.

Обучението за работа с POWERPOINT в българското училище започва още от 5. клас и обучаемите умеят да използват ресурсите на този вид презентации. За да се провокира интерес към учебния материал и да се формират нови и умения в комплекса часове по литература, се насочихме към презентации с PREZI.

PREZI е иновативна форма за презентации, създадена през ноември 2009 г., и е продукт на малката унгарска софтуерна компания Zui Labs, основана в Будапеща. PREZI работи на базата на flash и може да бъде използван и онлайн, и офлайн, благодарение на разработения офлайн плеър. Интегрира безпроблемно снимки, видео-, аудио-файлове, pdf, Excel, Power Point и Keynote.

Позволява да се създават нелинейни презентации, където може да се увеличават мащаби, като се използва визуална карта, съдържаща думи, връзки, изображения, видео и т. н.

Предимствата на презентациите са, че са атрактивни, могат да се представят и онлайн, и офлайн, което разширява диапазона на работа.

Усвояване на знания и умения за изработване на подобни презентации не се предвижда в учебната програма за 8. клас и чрез серия от уроци се стремяхме към „знания и умения в аванс“.

За осъществяване на методическата разработка се използваха и следните методи:

- Ученето чрез сътрудничество, при което се използват разнообразни методи на обучение, които са познати отдавна (метод на проектите, дискусия, проблемно обучение и др.), но се използват по специфичен начин, като се насърчава сътрудничеството между учениците в групата;
- „Пирамида“ – събиране на информация, резултат от индивидуална дейност и работа в групи. Целта е да се осмисли информацията и да се достигне до конкретни обобщения чрез обединяването около приемливо за всички мнение;

- Обратната връзка се базира на метода „Мозъчна карта“, чрез който на основата на систематизирани изводи от страна на обучаемите вследствие на цялостния анализ на произведението обучаващият придобива представа за степента и качеството на преподадения материал.

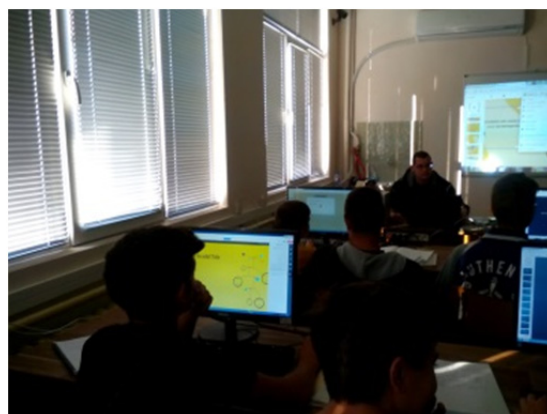
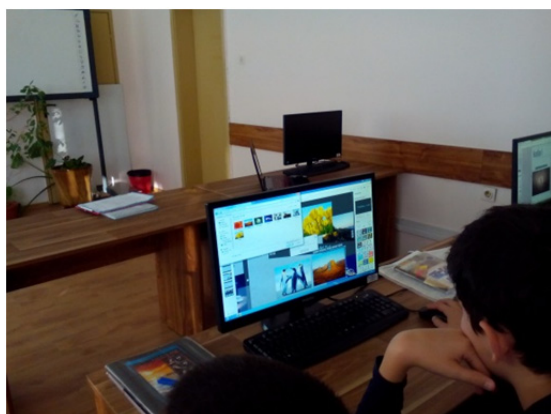
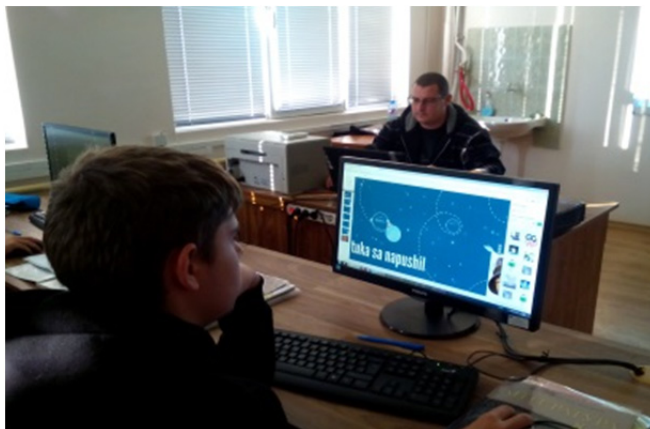
ПОДГОТВИТЕЛЕН МОДУЛ – основан на работата в DROPBOX и изготвянето на презентации чрез PREZI и POWERPOINT

1. Запознаване с презентация PREZI при изучаване на житейския и творческия път на Николай Лилиев.

Според учебното съдържание за обучение по литература в 8. клас първият автор, с когото се запознават учениците, е Николай Лилиев. При работата върху творбата му „Тихият пролетен дъжд“ преподавателят актуализира знанията на учениците за лирическа тема, лирически мотив и лирически образ чрез презентация PREZI. Този тип презентация е нова за обучаемите, тъй като не се изучава в училище.

Чрез проведеното съвместно с преподавател по компютърна техника обучение за създаване на презентация PREZI обучаемите се подготвят за предстоящите екипни задачи върху „Скрити вопли“ на Димчо Дебелянов.

2. Провеждане на обучение за работа с PREZI съвместно с преподавател по компютърни техники и технологии.

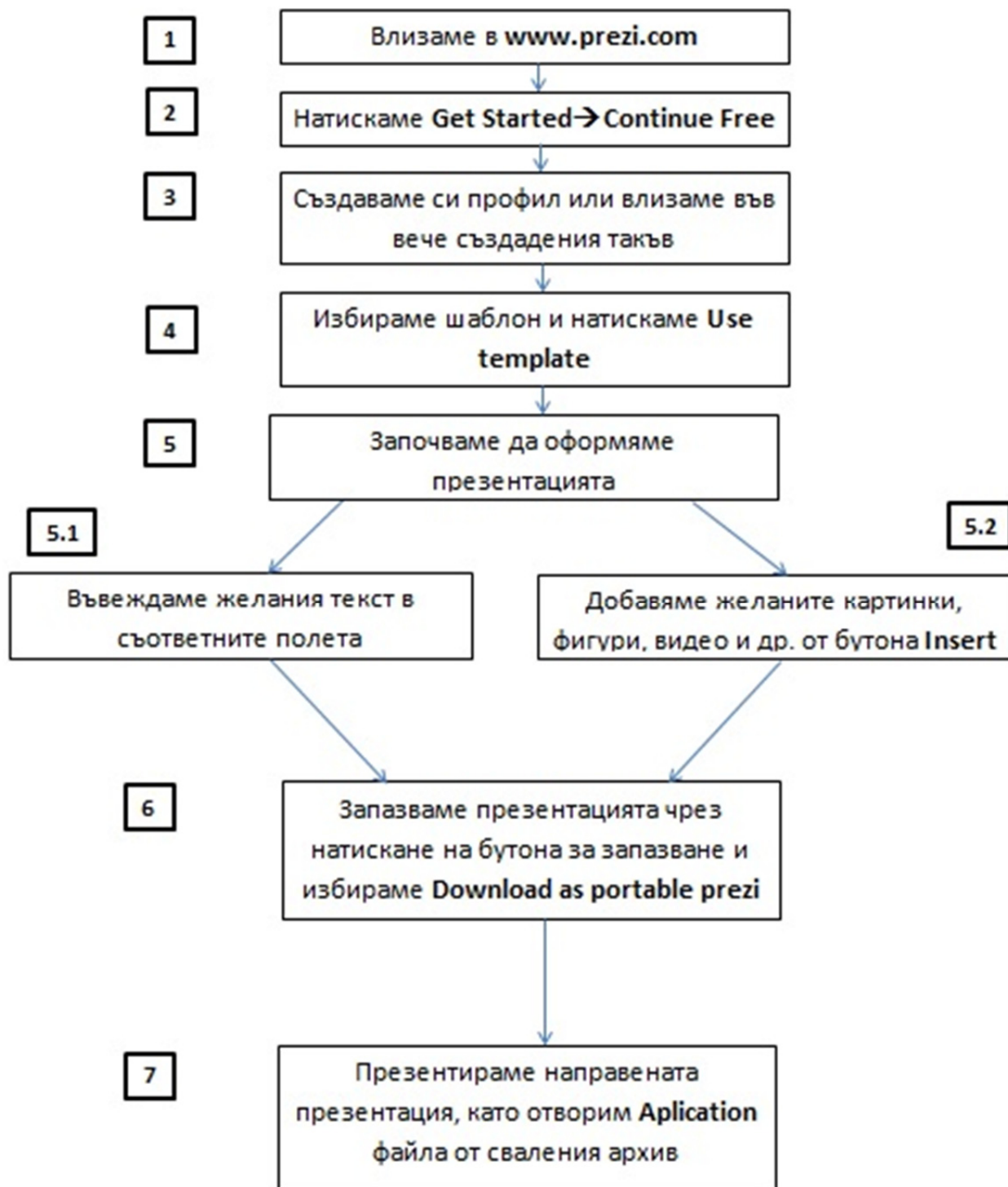


3. Създаване на „облак“ в DROPBOX.

3.1. Генериране e-mail адрес на класа в

<https://passport.abv.bg/app/profiles/servicelogin> pgee8d@abv.bg

3.2. Предоставяне в „облака“ на обучаемите алгоритъм за изработване на презентации чрез PREZI, както и образователни видеоклипове по темата.



3.3. След усвояване на знания за творчеството на Николай Лилив, за жанровите и тематичните специфики на произведението „Тихият пролетен дъжд“ се поставя задача за домашна работа – изготвяне на презентация с PREZI на тема „Лирическа тема, лирически мотиви и лирически образи в „Тихият пролетен дъжд“.

Разработките се поставят в личната папка на ученика в облака на класа. Преподавателят оценява презентациите по 3 предварително зададени критерия:

– адекватност и пълнота на съдържанието с оглед на поставената задача;

– езикови компетентности;

– визия на презентацията.

3.4. Обсъждане на презентациите.

В рамките на един учебен час обучаемите, подпомагани от учителя, обсъдиха 3 групи презентации, оценени с висока, средна и ниска оценка. Учениците коментираха силните и слабите страни на разработките, откриваха и коригираха езиковите грешки, изразяваха мнение за визията на презентациите. По този начин се даде възможност да осмислят доколко техните презентации отговарят на поставените критерии, превърна ги от пасивни наблюдатели в активни оценители и самооценители, обогати знанията за най-често допусканите езикови грешки и начините за редактиране.

Рецензирането на презентациите включи прилагането на различни усвоени знания и умения – езикова грамотност, редактиране на текст, подбор на естетически издържани изображения. Създаде се атмосфера на критичност, но и на доверие и възискателност. Оценявайки толерантно другите, учениците развиваха и самокритичност към собствените си постижения, преосмисляха и отчитаха пропуските в презентациите си. Чрез приемане на чуждото мнение и оценките на другите обучаемите осъзнават своите грешки, предприемат мерки за тяхното отстраняване, участват активно в диалог, като така развиват ценни граждански и социални умения.

4. След усвояване на знания за живота и литературното наследство на Д. Дебелянов, за жанровите специфики на творбата „Скрити вопли“, както и за идейно-естетическите ѝ внушения се поставят екипни задачи за изработване на презентации чрез PREZI и POWERPOINT на тема „Лирическа тема, лирически мотиви и лирически образи в „Да се завърнеш в бащината къща“.

5. Определяне на 2 екипа от 5 души, които ще изработят 2 презентации върху поставената тема чрез PREZI и POWERPOINT.

6. Задаване на времеви рамки за изпълнение на задачата – 7 дена.

СЪЩИНСКА ЧАСТ – обобщителен урок върху творбата, представяне на резултатите пред класа; методи „Учене чрез сътрудничество“, „Пирамида“, „Панелна дискусия“, презентации (2 учебни часа)

1. Актуализация и преговор на знанията за биографията и творчеството на Димчо Дебелянов – 5 минути.

2. Представяне на презентациите на двата екипа относно поставената домашна работа – „Лирическа тема, лирически мотиви и лирически образи в „Да се завърнеш в бащината къща“, изработени чрез PREZI и POWERPOINT – 8 минути.



3. Обсъждане на презентациите по 4 критерия – адекватност по отношение на поставената задача, езикови компетентности, визия на презентацията, начин на представяне от екипа – 8 минути.

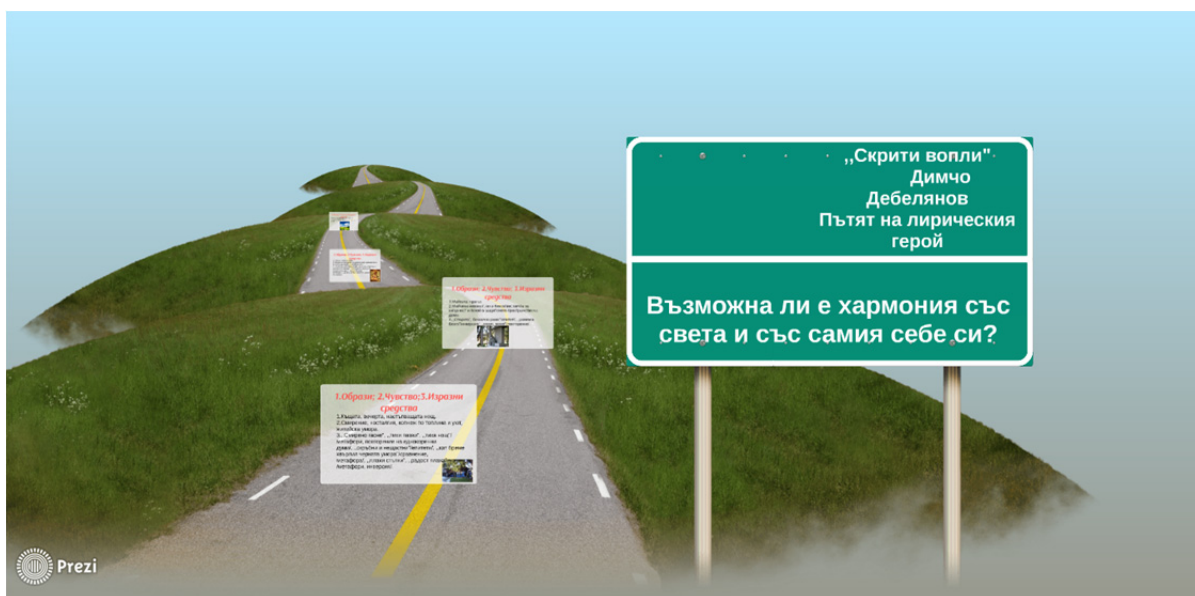
4. Работа по групи. Формират се 4 екипа от 8 души и двама неутрални наблюдатели, които да обобщят резултатите върху поставената тема – „Пътят на лирическия герой в „Скрити вопли“ и „Помниш ли, помниш ли“.

Четири екипа работят в рамките на 10 минути, определяйки положителни чувства или явления, отрицателни чувства или явления, природен (материален) свят, човешки (духовен) свят.

5. Резултатите се записват на флипчарт.

6. Говорителите на групите представят наблюденията на отделните екипи – 10 минути.

7. Сравняване с таблица, изработена от преподавателя – 5 минути.
8. Обобщения на неутралните наблюдатели за ефективността на представените изказвания и презентации – 5 минути.
9. Обсъждане и оценка на работата на отделните екипи – 8 минути.
10. Съпоставка на резултатите с презентация „Пътят на лирическият герой – възможна ли е хармония със света и със самия себе си?“, подготвена от преподавателя – 5 минути.
11. Изводи – „Възможна ли е хармония със света и себе си?“ според творбите на Дебелянов – 5 минути.



12. Финално заключение на преподавателя – 3 минути.
13. Поставяне на домашна работа – есе на тема „Животът иска така – да му се подчиним ли, или да му се противопоставим“ – 3 минути.
14. Попълване на анкетни карти за обратна връзка – 5 минути.

Анкетна карта за учениците

Въпроси	Да	Не	До известна степен	Не мога да преценя
1. Презентацията е интересна и нова за мен.				
2. Информацията е ясна и достъпна.				
3. Използваните изображения, видеоклипове и ефекти са подходящи за целта.				
4. Презентиращите бяха уверени при представянето, речта беше ясна и убедителна.				

5. Чрез презентацията усвоих нови и полезни знания.				
6. Бих искал да участвам в екип за изработка на подобна презентация.				
7. Ако трябваше да избирам между лекция и презентация, бих избрал(а) презентация.				
Резултати:				

Постигнати резултати

Чрез серията уроци и изпълнението на поставените задачи учениците постигнаха:

1. Развиха уменията за извличане, редуциране и систематизиране на знания, свързани с творческите внушения на Дебеляновата поезия.

2. Усвоиха нови знания и умения за работа с презентации PREZI, които ще използват в бъдещото си личностно и професионално развитие (не само в училище).

3. Усъвършенстваха умения за работа в екип, за проява на толерантност, критичност и самокритичност при обсъждане на презентациите и екипната дейност в часа.

4. Постигнаха индивидуален комфорт при изработване на домашната работа в зависимост от различните стилове на учене, място, време, избор на различни източници. За преподавателя бе интересно да наблюдава и анализира астрономическото време, в което учениците са най-активни в облака.

5. Поеха лична отговорност при изработването на презентациите – учениците реално прецениха своите възможности и разпределиха задачите в зависимост от „силните“ страни на всеки член на екипа.

6. Проявиха индивидуална активност – двама от учениците поеха отговорността за администриране на облака на класа и изработиха индивидуална папка на всеки обучаем.

7. Чрез ролевите игри на оценители демонстрираха критичност, самокритичност, вискателност, уважение към чуждото мнение.

8. Формира се усещане за значимост и равнопоставеност между ученик и учител.

9. Развиха креативността и естетическия си вкус при избора и изготвянето на презентациите.

10. Актуализираха знания и умения, свързани с езиковите правила и редактирането.

11. Усвоиха умения за публично представяне и защита на свой продукт.

12. Превърнаха се от пасивни в активни участници в обучителния процес и разчупиха традиционния модел на преподаване, като усвоиха знания по забавен и атрактивен начин.

Резултати от анкетата за обратна връзка

Въпроси	Да	Не	До известна степен	Не мога да преценя
1. Презентацията е интересна и нова за мен.	81%	0%	14,3%	4,8%
2. Чрез презентацията усвоих нови и полезни знания.	42,9%	4,8%	42,9%	9,5%
3. Бих искал да участвам в екип за изработка на подобна презентация.	57,1%	14,3%	19%	9,5%

Немалко бяха и ползите за учителя – от доминираща фигура се превърна в координатор и съветник, обогати преподавателския си инструментариум, чрез облака на класа осъществи неавторитарен контрол, необвързан с време и място за наблюдение.

Облакът на класа остава активен за други индивидуални и групови задачи, свързани както с усвояването на учебния материал, така и с формирането на личностни и социални умения.

Интерактивното използване на технологии в трансверсалните часове доведе до осъзнаване на новите начини, по които комуникационни технологии могат да променят начина, по който хората работят заедно (намаляване на значението на разстоянията), достъпа до информация (огромни количества достъпни източници на информация) и да улесни взаимодействието с други хора (връзки и мрежи от хора в цял свят).

ЛИТЕРАТУРА

ЕКР 2009: *Европейска квалификационна рамка за учене през целия живот.* Люксембург, Служба за официални публикации на Европейските общности, 2009.

НКР 2012: *Национална квалификационна рамка. Наредба № 96 на Министерския съвет,* 2012.

Цанков, Генкова 2009: Цанков, Н., Л. Генкова. *Компетентностният подход в образованието.* Благоевград: УИ „Неофит Рилски“, 2009.

РЕЦЕНЗИИ



Elinor Shaffer and Catherine Brown (eds.). *The Reception of George Eliot in Europe*. London – New York: Bloomsbury, 2016. pp. lvi + 453. ISBN 978-1-4411-9022-2

Преди няколко месеца се появи новият том от поредицата „Рецепцията на британски и ирландски автори в Европа“ (*The Reception of British and Irish Authors in Europe*). Посветен е на Джордж Елиът (*The Reception of George Eliot in Europe*). Редакторите продължават успешно вече над 10 години почина на проф. Волфганг Изер – един от инициаторите на този мащабен проект. Целта е да бъдат обхванати, обяснени и съпоставени общи и частни феномени, засягащи спецификата на рецепцията на значими творци. Във вече публикуваните отделни токове откриваме: Вирджиния Улф, Лорънс Сърн, Джеймс Джойс, лорд Байрон, Джонатан Суифт, У. Б. Йейтс, Хенри Джеймс, Джейн Остин, Пърси Биш Шели, С. Т. Колридж, Оскар Уайлд, Чарлс Дикенс и др. Основна задача е сравнителното описване и оценяване на приносното значение на авторите в рамките на национални култури и отделни европейски държави.

Настоящият том излиза под редакцията на проф. Елинор Шафър и д-р Катрин Браун, успели да привлекат плеяда от блестящи изследователи, допринесли за щедрите съдържателни граници на изданието. То приканва читателя да надзърне дори в самобитната скандинавска култура, както и в някои по-близки за нас, българите (от историко-литературна и политическа гледна точка), географски региони (Русия и Гърция). За отбелязване обаче е липсата на присъствие например на сръбска рецепция, която, както е известно, изпреварва, да речем, първото българско издание на преведено произведение на Джордж Елиът с почти век. Не е включена и рецепцията на Елиът в Португалия. Да приемем в духа на продуктивните разсъждения на Изер, че това е вид амбивалентно-креативна „дупка“ или „липса“ („gap“), която би могла да отвори текста към бъдещи дискусии и така да предостави възможност на реципиента да „удължи“ („to extend“) своя апарат на литературоведско самовъзприятие.

Все пак постиженията са повече от пропуските и в случая най-голямото за българския читател е именно в приноса на българската изследователка, чиито преводачески усилия и академични търсения,

свързани с Джордж Елиџт, заслужено намират място в конкретното издание. Става въпрос за главата „**George Eliot in Bulgaria**“ (с. 285 – 302), написана от уважаваната колега **проф. д.ф.н. Весела Кацарова** – дългогодишен титуляр по английска литература на XIX и XX век в катедра „Англицистика и американистика“ на СУ „Св. Климент Охридски“. В България Джордж Елиџт като че ли все още живее най-вече по страниците на конспектите по английска литература на XIX век (в продължителни и избираеми курсове за филолози англицисти). Иначе има едва три публикувани превода, като последните два са дело именно на проф. Кацарова: *The Mill on the Floss* („Воденицата на река Флос“, 1987), *Middlemarch* („Мидълмарч“, 2012 – с предговор от проф. Кацарова) и *Adam Bede* („Адам Бийд“, 2015 – също с предговор от проф. Кацарова). Наличната родна критика за Елиџт е много ограничена (около десет заглавия – вж. с. 425). Трудът на проф. Кацарова в случая е фундаментален. Учудващ по думите на колегата е фактът, че например Чарлс Дикенс е почти изцяло преведен на български, при положение че Елиџт е също толкова известна. Но това вероятно се дължи на нейната „респектираща ерудиция, на витиеватия ѝ стил и на стъписващия обем на произведенията ѝ“ („her formidable erudition, convoluted style and voluminous novels“, с. 285). Кацарова приветства първия превод на роман на Елиџт („Воденицата на река Флос“, публикуван от издателство „Народна култура“ през 1987), направен от Илиана Сараулева, ала съвсем правилно отбелязва, че Сараулева допуска спонтанна контекстуална грешка. В традициите на патриархалния „вездесъщ повествовател“ в английския реалистичен роман на XIX век, тя очаквано облича разказвача в мъжки одежди (с. 287), при положение че по много показатели личи, че гласът е този на жена. Трябва да се има предвид и експлицитно биографичният елемент, свидетелстващ за авторовата идентичност. Приносно проф. Кацарова анализира подробния предговор към това издание на романа, написан от проф. Миглена Николчина („Трагика и тесногръдие“), която в седем постъпателни части успява да очертае митологичните, психологическите, етичните и метафизичните измерения на светогледа на Елиџт. Най-същественото според Кацарова тук е именно поставянето на писателката в по-широкия контекст на западноевропейската философия, култура и литература (вж. с. 288). Приносът на самата Весела Кацарова е уникален, понеже е резултат от симбиоза между изследовател и преводач: Кацарова превежда два от романите на Елиџт и така те стават част от професионалния ѝ път. Тя признава, че като преподавател по литература дълго време е усещала необходимостта от това

Елиът да се появи на български език и е знаела за предизвикателствата на нейния стил (дължина и структура на изреченията, рода на поведователя, архаичните думи и т.н. – вж. с. 289), който по уникален начин предава атмосферата на времето. В този смисъл споделеното от нея в това изследване за рецепцията на Джордж Елиът в България носи просветителския дух и загрижеността на учения, посветил себе си на изграждане на англицистиката в родината.

Броят се на пръсти българските проучвания върху Джордж Елиът. Най-целенасочено от тях е монографията на проф. Кацарова „**Женската традиция в английската литература. Джордж Елиът, Вирджиния Улф, Дорис Лесинг**“ (2009). В настоящата глава изследователката разказва за предизвикателствата на превода на „Адам Бийд“, при който основната опасност явно е била спонтанно залитане към пълна аклиматизация на чуждото към собственото с цел постигане на по-голяма яснота за българския читател (вж. с. 293, 298). Към романа Кацарова прилага предговор, целящ да ни ориентира за жанровата принадлежност на произведението, както и за историята на неговото сътворяване с оглед на съвременни феминистки схващания. Другите две значими изследвания върху Джордж Елиът в България, които уважително присъстват в настоящата тематична разработка на Кацарова, са тези на Дамянова и Хаджикосев. В дисертацията си *Detail in George Eliot's Novels* (1990) Пенка Дамянова, както проф. Кацарова отбелязва, уместно проследява развитието на Елиът от достоверно репродуциране на осезаеми аспекти на човешкото битие към остроумно и чувствително разкриване на индивидуалната човешка природа (вж. с. 295). През прочита на проф. Кацарова можем да се насладим и на щателния анализ на известния български компаративист проф. Симеон Хаджикосев (главата „Джордж Елиът“ в шестом том на неговата „Западноевропейска литература“ – „Големите английски реалисти от XIX век“, 2010 г.). Според Кацарова проф. Хаджикосев чертае траекторията на възприемането на творчеството на Елиът като част от реализма на XIX век; той успява да постави Елиът иновативно в български контекст и като сравнява моменти от романа ѝ „Ромола“ с някои от фейлетоните на Алеко Константинов (вж. с. 295 – 298). В заключение на това свое съдържано, но изключително интелигентно и просветляващо проучване Кацарова подборно ни запознава с целите и задачите на своята монография, свързала три английски писателки от три различни епохи (Елиът, Улф и Лесинг). Тук колежата се ръководи от стремеж да разкрие на читателите еднаквото у тези три майсторки на перото: жената творец, „промяната в ценнос-

тната система във времето, красотата на ежедневието, способността за емпатийно вглеждане, формиращото се женско усещане за идентичност и самопостигане“, и най-вече обясняване на „феминизирането на историята“ като сложно родово и понятийно поле (вж. с. 300 – 301).

Като цяло томът впечатлява с въвеждаща подробна и съпоставителна хронологична таблица (1819 – 2015), в която изпъкват връзките между биографията на писателката и появата, разпространението и предизвикателствата на присъствието ѝ в други европейски култури – първи издания на оригинален език, първи и последвали преводи и преиздания, първи стъпки на чуждоезична критика, отразяване на възприятието на Елиът от самите носители на английски език (също и театрални и филмови адаптации – вж. с. xxiv – lvi). Следва традиционният за поредицата увод (с. 1 – 12), в който Шафър и Браун обобщават благодарствено приноса на отделните автори, взели участие в съставянето на тома. Най-ласкаво редакторите се изказват за колегите от Германия, вероятно най-вече заради трайните връзки и сериозния интерес и познания на самата Елиът по отношение на немския език, литература и култура, с които тя остава свързана до края на творческия си живот и които предоставят богато преводно наследство. Следват 20 глави, подредени (някак озадачаващо) на принципите едновременно на географско и политическо „класифициране“ по държави. Така например стигаме до част III – „Източна Европа“, в която освен себе си (чрез труда на проф. Кацарова – глава 15) откриваме Русия (глави 13 и 14), Чешки земи („Czech Lands“ – глава 16), Полша (глава 17), Унгария (глава 18), Румъния (глава 19) и най-сетне Гърция (глава 20). Приложенията накрая (с. 375 – 435) библиография и именен показалец (с. 437 – 453) са безценен наръчник за бъдещи изследователи в областта на рецептивистиката и преводаческото дело.

Най-силно се оказва присъствието на Джордж Елиът в Германия, където още през 1858 г., с помощта на Джордж Хенри Люис – философ, литературен критик и партньор в живота на писателката – е сключен договор между английските ѝ издатели (Blackwood's и Williams & Norgate) и немския ѝ издател (Tauchnitz), поддръжник на идеята за популяризиране на английската класика сред немската читателска публика. Така през 1860 година е публикуван и първият преведен на немски роман на Елиът – „Адам Бийд“ (година преди това той се радва вече на преводи на датски и руски). Герлинде Рьодер-Болтън правилно обръща сериозно внимание на преводната практика, успехи, ерудиция и самовзискателност на самата Джордж Елиът („a linguistically competent, highly knowledgeable and conscientious translator herself“, с. 18). Това именно

превръща превода на романите ѝ специално на немски език в изключително трудно и отговорно начинание. Елиът, изглежда, е благодарна за нарастващата си популярност в Германия, чиито език и култура остават завинаги в сърцето на писателката и без съмнение намират израз в преводите ѝ на две значими немски творби, които повлияват на собственото ѝ разбиране за мястото на психиката в изграждането на повествованието в романа чрез избирателно прекрачване във вътрешния свят на героите (в посока „intrusive narration“). Става въпрос за *Das Leben Jesu* (*The Life of Jesus* – „Животът на Исус“) на Дейвид Фридрих Щраус, който Елиът превежда през 1846 г., и на *Das Wesen des Christentums* (*The Essence of Christianity* – „Същност на християнството“) на Лудвиг Фойербах, преведен от нея през 1854 г. В двете глави за рецепцията на Елиът в Германия колегите Рьодер-Болтън и Аника Бауц успешно обясняват връзката между психологизма в творбите на писателката, последователите на Гьоте и аналитичния ѝ дух (провокиран не на последно място и от традициите на Готхолд Ефраим Лесинг). Изнесени са интригуващи факти за немските литературни салони, където Елиът се предлага за четене и обсъждане през 19. век. Не е подминато и – по съвременните критерии – рейтингово проучване на авторката. В класация на най-четените тогава и зареждани в библиотеките в Германия английски автори на Елиът е отредено девето място (след Чарлс Дикенс, Антъни Тролъп, Шарлът Йънг и Уилки Колинс например – вж. с. 22 – 24). Успехът на Елиът в Германия се дължи до голяма степен и на поддържания от Джордж Хенри Люис интерес към немската литература, за която той пише критически статии (с. 29). Също и на близостта между народопсихологията на героите на Елиът (личности, чиято съдба е неотлъчно свързана с труда, земята, природата, колективното, старанието, ученето и дълга) и на героите от умозрителната немска литература. Аника Бауц представя Елиът във връзка с пазарните условия на книгоиздаване в Западна и в обединена Германия (1949 – 2013), като на с. 46 откриваме стълбчеста диаграма – категоричен индикатор за изпреварващите темпове на Източна Германия в периода 1949 – 1990 г. по отношение на издания и преиздания на преводи на романите на Елиът.

Друга култура, побързала да започне да усвоява Джордж Елиът, е холандската. Така колегата от Холандия Дидрик ван Вервен открива, че след публикуването на „Адам Бийд“ на холандски (1860), група актьори го поставят на сцена. Не закъсняват преводите на „Феликс Холт – Радикал“, „Мидълмарч“, „Даниел Деронда“ и други разкази и повести на Елиът, повечето от които за жалост са все още недостъпни освен в оригинал за българския читател например. Успешно е изолирана близостта

между „идеалистичния реализъм“ („idealist realism“) на Елиът и холандската народопсихология, като нарастващата популярност на писателката е обяснена и в логиката на утвърждаването на английския език като задължителен общообразователен предмет в училищата в Холандия в края на XIX век. Специалната подглава за връзките между творчеството на Барух Спиноза и Джордж Елиът (с. 89 – 91) утвърждава Холандия като самобитен център в областта на рецептивистиката в Европа.

Следва да се отбележи интригуващият принос на колегите от Швеция (Гит Пипинг и Катерине Далстрьом), които разкриват Джордж Елиът като пример за подражание на развиващата се особено от средата на XIX век женска шведска проза (с. 105). Още по-интересен е паралелът между спецификата на реализма в произведенията на известната шведска писателка Селма Лагерльоф и тази на романа на Джордж Елиът „Сайлс Марнър“. Както и в повечето останали глави в тома, тук също контекстуализацията на Елиът тече в съпоставка с рецепцията на други значими викториански писатели, като Дикенс и Текери, намерили място в съзнанието на читателите на различни национални култури в Европа. По-трудно Елиът явно си проправя път в Дания. Тук според Еббе Клитгард сравнително навременните преводи на нейни романи – още през 19. век – се разминават с критическия интерес, появил се по-осезаемо едва през 80-те години на 20. век (вж. с. 120 – 133). А Мари Недреготен Сьорбьо впечатляващо задълбочено успява да очертае социо-политическите измерения на присъствието на Елиът в Норвегия, като фактите тук ѝ подсказват възможност за периодизиране на рецепцията на писателката във връзка със значими феномени, като например Първата световна война. Освен че напластява интереса по избрани години, Сьорбьо загатва трайното присъствие на Елиът като част от пост-модернизма в норвежката култура (вж. с. 143 – 147).

Според Ален Жумо двете световни войни като че ли рамкират конципирането на присъствието на писателката и във френската култура. Тук изпъкват и любопитни частни тематични разклонения, разкриващи контекстуални връзки между Елиът и противоположниците на шокиращия натурализъм на Зола (по мнението на Фердинанд Брюнетер – вж. с. 159), а в по-близко до нас време – и между Елиът и френския женски литературен канон в лицето на Симон дьо Бовоар. Бовоар явно попада на Елиът в детството си и по-късно предава интереса си към великата английска писателка и на партньора си, Жан-Пол Сартър (вж. с. 157 – 163). Въпреки че на италианските читатели Елиът е позната още от самото начало, до момента все още липсва какъвто и да било монографски труд върху творчеството ѝ, както свидетелства за това

Мария-Луиза Бинями. Това вероятно се дължи на виждането на италианците за идиосинкратичната психология и житейска философия на героите на Елиът, които остават някак неразбрани за местния читател, за разлика от притегателните със своята универсална емпатийност романи на Дикенс например (вж. с. 167, 171, 173). Следват две отделни глави върху рецепцията на романа „Ромола“ (*Romola*, 1862 – 1863) в Италия. Първата е от Франко Маручи, втората – от Франческа Булиани. Маручи разглежда изследвания върху Елиът, които обобщават вкоренеността на писателката в пост-Уърдсуърдовата викторианска демократична Англия (с. 180), както и разнообразни жанрови преводачески преправки на романа през XX век (с. 182 – 183). Булиани постига по-политизирано схващане за присъствието на Елиът в периода 1863 – 1924 г., като тя основно се спира върху интереса на самата Елиът към италианската култура, както и върху познанството между Джордж Хенри Люис, Джордж Елиът и италиански активисти и радетели за обединяването на Италия, като Джузепе Мацини. Очертани са и допирни точки между идеологическата ориентация на Елиът и Джузепе Гарибалди в контекста на демократичната англо-флорентинска култура на 19. век (вж. с. 184 – 208). Прегледното (по преводи на отделни романи, периоди, критически изследвания) проучване на Мария Лоренцо-Модия отчита любознателността и обширните познания на Елиът по испанска литература. Сред предпочитаните автори още от младежките ѝ години се нареждат писатели като Сервантес, а по-късно и известни драматурзи като Лопе де Вега и Калдерон. Пътуванията ѝ до Испания, тежнеенето ѝ към испанския театър, към образа на пътуващия творец и самотник, както и към романтичното присъствие на циганката залягат в основата на поемата на Елиът *The Spanish Gypsy* (1864 – 1868). В отделна глава е представена Елиът в Каталония. Тук съавторството между Жаклин Хъртли и Марта Ортега Саес проследява успешното и ранно (от 1884 г. насам) проникване на писателката в сърцата на свободолюбивите каталонци, като за пример е избрана преводната рецепция на романа „Мидълмарч“ през погледа на Вирджиния Улф (вж. с. 247). По-нататъшната съдба на творбите на Елиът в Каталония е видяна през призмата на критическите паратекстове (по Жанет) към издадени преводи на нейни произведения, например във връзка с английския женски готически роман (Мери Шели и Мери Елизабет Брадън – вж. с. 253).

Някак предвидимо рецепцията на Джордж Елиът в Русия откриваме в две глави, които обвързват присъствието на писателката с три основни периода на превод и критическо възприятие съобразно с поли-

тически събития в руската история. Първата глава, написана от проф. Борис Проскурнин, разглежда навлизането на Елиът в Русия чрез преводи (през 50-те години на 19. век – до 1917 година), като специално внимание е обърнато на релевантни канонични изследвания (напр. това на проф. Валентина Ивашева, „Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании“, 1974 г.). Не са подминати и частни интеркултурни феномени, най-любопитни сред които са споделените за писателката мисли и наблюдения от Лев Николаевич Толстой (в неговите дневници), Иван Гончаров и Николай Чернишевски (вж. с. 262 – 263). Други щрихи на изследването на Проскурнин са руските ранни тематични разработки върху юдаизма и робството (които свързват Джордж Елиът, Готхолд Ефраим Лесинг и Хариет Бийчър Стоу). Научаваме и за преводната рецепция на Елиът в логиката на наследството на Иван Сергеевич Тургенев и темата за идеализирането на обикновения човек и вграждането в романа на сложна етическа и психологическа система от виждания на героите (вж. с. 269, 273). Наталия Горбунова продължава споделеното от Проскурнин и набелязва някои важни етапни прозрения (отнасящи се за периода 1917 – 2014 г.) при възприятието на Елиът от страна на руския професионален читател (Ровда, Аникст, Ю. Андреева, Н. Некрасов, Т. Селитрина, Н. Шамина и т.н.). Макар и съдържани в своя обем, тези две глави (с. 261 – 284) се идентифицират не само с изобилния материал по темата за преводната и критическата рецепция на Джордж Елиът в Русия, но и – за разлика от почти всички останали глави в този том – със завиден литературнотеоретичен фундамент, което личи в приложената съответно библиография.

Зденек Беран успешно подрежда етапите на узряване на чешките и словашките читатели на Джордж Елиът. Един от първите такива се оказва поетът символист, мистик и философ Отокар Бржезина. И все пак за тези две нации Елиът задълго се задържа в ръцете на специалисти, като значително по-бавно си проправя път към „редовия“ интерпретатор (вж. с. 303 – 317). Специално внимание Беран оръща на образа на Прага като център на мистицизма в спомените на писателката, намерили място в изграждането на еврейското присъствие в романа ѝ „Даниел Деронда“ (1876). Полската изследователка Илона Добошевич разглежда сравнително навременните преводи на Елиът на полски език и проследява постепенното, макар и все пак по-камерно утвърждаване на Елиът наред с други значими английски писатели от 19. век като Джейн Остин, Уолтър Скот, Чарлс Дикенс и Уилям Текери. Тя признава трудностите на предаването на английските имена на хора и топоними на полски заради разликата по показа-

теля аналитизъм/синтетизъм между двата езика. Самата Добошевич е автор и на първата и оказва се, единствена до момента монография в Полша за Елиът (*Ambivalent Feminism: Marriage and Women's Social Roles in George Eliot's Works*, 2003, с. 333 – 334). Унгарският изследовател Михай Сегеди-Масак потвърждава споделеното от Добошевич: налице са предизвикателства, осуетяващи безпроблемното предаване на английските имена от романите на Елиът в превод. Факт, който обаче се компенсира от рано достигналите до унгарската аудитория идеи на писателката (първият преведен роман е от 1861 – 1862 г. – „Адам Бийд“), макар и все пак в своя ранен стадий претърпели някои съществени промени – пропуски от културно-контекстуално естество, а впоследствие подложени и на марксистки разбирания за реализъм (вж. с. 338 – 339, 347). Проф. Адина Чугуреану очертава широките граници на проникването (от 1884 г. насам) на Елиът в румънската култура като част от безпрецедентно нарастващия интерес на наскоро освободилия се от османско владичество народ към западноевропейската литература на 19. век (Балзак, Флобер, Мериме, Жорж Санд). Според Чугуреану Румъния познава в превод пет от романите на Елиът, но затова пък бележи стъпаловидно растящ интерес в областта на научните изследвания, посветени на писателката (от края на 20. век насам – вж. с. 349, 353, 360 – 361). За Гърция Джордж Елиът присъства в преводната и критическата литература спорадично чак до 80-те години на 20. век, въпреки че навлиза в гръцката култура сравнително рано – в края на 19. век. Георгия Фарину-Маламатари уместно отбелязва първоначалното влияние на френскоезична критика върху рецепцията на Елиът (най-често сравнявана с Жорж Санд; вж. с. 362 – 374). На гръцки са преведени осем нейни произведения, някои от които повече от веднъж и със съществено времево отстояние.

Без съмнение настоящият том е задължително четиво за специалисти англицисти, а и за всички, които не се боят да надзърнат в себе си чрез чуждото и така да получат шанс да разберат и чуждо, и свое – посредством интерпретацията. Интерпретацията ни кара да преживеем повече от една съдба чрез боравене с повече от един език и обръщане на погледа към различни географски ширини и литературни епохи. Така четенето като житейски опит се напластява, усложнява, но и обогатява чрез преводача като звено, обуславящо непрестанното ставане на текста.

Яна Роуланд

Кацарска, Милена. *От Азимов до Ърдрич и от Абаджиева до Юруков*. Пловдив, УИ „Паисий Хилендарски“, 2014.

Подзаглавието на това изследване като че ли обяснява характера и същността му – „Възходяща хронологична библиография на предговори и послеслови към американска литература в превод на български език (1858 – 2010)“. Това обаче е привидно. Важно място – това отделно ще бъде коментирано – в изследването действително заема библиографията, но това е много по-мощен проект и дори по-скоро част от проект и част от дисертационен труд. Без да се опитвам да приоритизирам достойнствата на труда, веднага допълвам, че освен всичко, освен че съчетава емпиричен подход и теория, той е приносен, полезен, приложен. Подобен справочник, който може да бъде източник за допълнителни проучвания, до този момент липсваше.

Като справочник, като източник той е изработен според изискванията на българските библиографски норми – но от филолог с експертни знания. Кацарска неслучайно изказва благодарност на служителите от Националната и от регионалните библиотеки. Всеки, който е работил с подобни справки, знае, че поради несъответствия и смени на стандартите и много и различни други причини, изглежда някога почти невъзможно да бъдат проучвани извори – и то известни, да не говорим за откриването на неподозирани такива. След като подробно се запознах с този дял от изследването на Кацарска, мога убедено да заявя, че той се е превърнал сам в своего рода извор, който може да вдъхнови и подсказва редица оригинални възможности за проучвания.

Точно в това се състои същността и ползата от цялостно развития проект. От една страна, Кацарска представя теорията и методиката на за дефиниране на „парапозициите“, като търси отговор и на специфичната роля на предговори и послеслови при превода в българската, но така също и в руската традиция. Тъй като това са нови разработки, Кацарска заявява, че следва постановките на структуралиста Жерар Женет за типология на паратекста, което поставя ясни параметри на изследването. Оттук нататък най-уместно е да се изведе съпоставка с националната традиция в културен, исторически, когнитивен и образователен аспект. Поне на този етап на цялостния проект на авторката тя е предпочела да остави на читателите или ползвателите

на справочния дял да интерпретират изходните данни на библиографията. Самата Кацарска, убеден съм, на базата на своя културно-исторически опит има своя преценка и своя интерпретация.

Аз не познавам конкретно тези разработки на Жерар Женет, но като изследовател структуралист той абсолютизира реда и дълбоко вярва в неговата логика. За съжаление, както Оскар Уайлд твърдеше, животът постоянно се стреми да имитира литературата. В този смисъл очаквам Кацарска по-нататък да продължи този мащабен, сериозен, но ясен като идея труд и да представи своя платформа за интерпретация на фактите, без да се притеснява от необходимостта да съобразява наблюденията си по някакъв систематичен ред.

Една от причините е, че днес започват да битуват неоснователни медийни интерпретации, от които никой няма нужда, най-малко науката – за обществото, за неговата култура, литературната наука и в частност – рецептивната естетика.

Полезно е Кацарска да анализира рецепцията както на американисти (в случая, но моделът е напълно приложим и за англицистите), така и – което е много често явление – на културни дейци (културтрегери), колкото случайни, толкова и пристрастни в своята интерпретация на чужда култура, история, общество. Точно такъв изворен материал е изключително важен за рецептивно изследване.

Приветствам, че във въздържанието си от личен подход и анализ и интерпретация Кацарска не е централизираща своите наблюдения върху примамливите за акцентуване политически внушения – те са там, налични са, но от профанирането им науката няма нужда, а и никой няма полза – най-много да се получи гротесков комичен ефект. Ако мога да препоръчам конструкция на модел, той би бил очертаване на културното пространство точно в диахроничния план на самото изследване. Бих препоръчал и да направи кратък опит да извади от забвение голяма част от авторите на предговори – например Живка Драгнева, но и толкова много други, защото те са незаслужено забравени значими културни личности за времето си, наред и със случайни автори на предговори, които допълват палитрата.

Предговорите като цяло днес не са на мода – и нямам предвид само тези към преводна литература, а и към значими български творци или млади таланти. За предговорите към преводни книги има едно съществено ограничение, налагано от издателите на носителите на правата. Кацарска най-малкото може да изведе и дефинира ролята на предговора или послеслова за установяването на един автор или заглавие в родната култура и това също може да бъде безкрайно полезно.

Книгата излиза в добре избран момент, когато има не съвсем пълно разколебаване на тълкуването на ценностите в преводната култура (между другото, тъй като не познавам пълния обем на анализиранияте казуси, на мен ми е любопитно как Кацарска е взела решение за включване или изключване на автори и книги по различни признаци: художественост – нехудожественост, документалистика, публицистика, висока култура, периферна култура и пр.), наблюденията и изводите, които могат да бъдат разширени, биха очертали естетически задачи на книгоиздаването, а и на академичните изследвания или академичните учебни програми.

Оттук извеждам и още едно наблюдение – че тази книга, справочната ѝ част, но и цялостният проект започват да живеят свой живот – трудно ми е да го предвидя, но мога да си представя как не само днес това ще е една от тези „тихи книги“ със свое пространство в литературата и в живота.

Йордан Костурков

**Пловдивски университет
„Паисий Хилендарски“**

**НАУЧНИ ТРУДОВЕ
том 53, кн. 1, сб. Б, 2015**

Филология

*Предпечатна подготовка: Гергана Георгиева
Печат и подвързия: УИ „Паисий Хилендарски“*

Пловдив, 2016
ISSN 0861-0029