

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“



ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

ПАИСИЕВИ ЧЕТЕНИЯ

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

*Пловдив
2020 г.*

НАУЧНИ ТРУДОВЕ

том 58, кн. 1, сб. Б, 2020

Филология

**PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS – LANGUAGES AND LITERATURE
VOL. 58, BOOK 1, PART B, 2020**

ОТГОВОРЕН РЕДАКТОР

доц. д-р Юлиана Чакърва

НАУЧНИ СЕКРЕТАРИ

гл. ас. д-р Ана Маринова

гл. ас. д-р Боряна Тенчева

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

проф. д.ф.н. Борис Норман

Беларуски държавен университет, Минск, Беларус

проф. д.ф.н. Галин Тиханов

Лондонски университет „Куин Мери“, Великобритания

проф. д.ф.н. Диана Иванова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

проф. д.ф.н. Кирил Чекалов

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

проф. д.ф.н. Сергей Николаев

РАН, Москва, Русия

проф. д.ф.н. Фьодор Поляков

Виенски университет, Австрия

проф. д.ф.н. Христина Тончева

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

проф. д-р Богуслав Желински

Познански университет „Адам Мицкевич“, Полша

проф. д-р Жизел Валанси

Университет в Каен – Нормандия, Франция

проф. д-р Красимира Алексова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България

проф. д-р Леони Ормънд

Кингс Колидж – Лондон, Великобритания

проф. д-р Малгожата Коритковска

Институт по славистика към ПАН, Варшава, Полша

проф. д-р Михаела Солейман-пур-Хашеми

Масариков университет, Бърно, Чешка република

проф. д-р Николина Бурнева

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“, България

проф. д-р Петя Осенова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България

проф. д-р Родолф Боден

Сорбона, Париж, Франция

проф. д-р Саша Шмуля

Университет в Баня Лука, Босна и Херцеговина

проф. д-р Светла Коева

Институт за български език, БАН, София, България

проф. д-р Хайнц Миклас

Виенски университет, Австрия

доц. д-р Борян Янев

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

доц. д-р Дияна Николова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

доц. д-р Веселка Ненкова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

доц. д-р Владимир Миланов

Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България

доц. д-р Елена Крейчова

Масариков университет, Бърно, Чехия

доц. д-р Жан-Пол Рог

Университет в Каен – Нормандия, Франция

доц. д-р Златороса Неделчева-Белафанте

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

доц. д-р Красимира Чакърлова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

доц. д-р Марияна Биелич

Университет в Загреб, Хърватия

доц. д-р Мийрям Салим-Ахмед

Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“, България

доц. д-р Надежда Сталянова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България

доц. д-р Раджни Сингх

Университет в Данбад, Индия

доц. д-р Стефка Кожухарова

УНСС – София, България

доц. д-р Христо Салджиев

Тракийски университет – Стара Загора, България

доц. д-р Яна Роуланд

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

гл. ас. д-р Ана Маринова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

гл. ас. д-р Борислав Борисов

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

гл. ас. д-р Боряна Тенчева

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

гл. ас. д-р Марцел Черни

Институт по славистика към ЧАН, Прага, Чехия

гл. ас. д-р Павел Крейчи

Масариков университет, Бърно, Чехия

гл. ас. д-р Росица Декова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

гл. ас. д-р Соня Александрова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

ас. д-р Юлия Митева

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“, България

ас. Веселина Койнакова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

ас. Дарка Хербез

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

ТЕХНИЧЕСКИ СЪТРУДНИК

ас. Владислава Иванова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

КОРЕКТОРИ

ас. Гергана Иванова

ас. Веселина Койнакова, ас. Здравко Генов (английски език)

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

СЪДЪРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДСКА БЪЛГАРИСТИКА

МОДЕЛИ НА ЛИТЕРАТУРНО-ПУБЛИЦИСТИЧНИ САНКЦИИ ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО В ЖУРНАЛИСТИЧЕСКАТА ПРАКТИКА НА ПЕТКО СЛАВЕЙКОВ Елена Гетова.....	9
БЪЛГАРСКАТА ДРАМА – САНКЦИОНИРАНА, ПРЕНЕБРЕГВАНА И ПООЩРЯВАНА (ДЕБАТЪТ ЗА БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР ОТ 1910 ГОДИНА) Николета Пътова.....	21
ДЪРЖАВНА СИГУРНОСТ И БЪЛГАРСКОТО ЛИТЕРАТУРНО ПОЛЕ Младен Влашки.....	35

ЧУЖДООЗИКОВО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

CHILDREN CROSSING BORDERS: EXPERIENCE AND KNOWLEDGE IN ELIZABETH BARRETT BROWNING'S JUVENILE CAUTIONARY TALES Yana Rowland.....	49
SOCIETY AND IDENTITY IN CHARLES DICKENS' <i>HARD TIMES</i> Efstratios Kyriakakis	63
IMÁGENES DE JAPÓN EN LES FLEURS DU MAL DE CHARLES BAUDELAIRE Lourdes Terrón Barbosa.....	72
BOATS AGAINST THE CURRENT — W. B. YEATS (<i>SAILING TO BYZANTIUM AND BEYOND</i>) Dimitar Karamitev	84
MAURICE LEBLANC : À LA RECHERCHE DU GENRE POLICIER Kirill Chekalov.....	94

LES INTERPRÉTATIONS DU PASSÉ REVISITÉ EN LITTÉRATURE : LE ROMAN <i>LA TEMPÊTE DES HEURES</i> D'ANNE CUNEO ET LE RÉCIT DE VIE <i>L'ITALIENNE</i> DE SYLVIANE ROCHE ET MARIE-ROSE DE DONNO	
Maya Timénova-Koen	105
RACE, HOME AND RELATIONSHIPS IN GLORIA NAYLOR'S <i>THE WOMEN OF BREWSTER PLACE</i>	
Bozhidara Boneva-Kamenova	120
À LA RENCONTRE DE L'AUTRE – LA PERSPECTIVE DE JEAN ORIZET	
Sonya Aleksandrova	130
EUROPA-BILDER IM WANDEL	
Ralitsa Ivanova	140

ДОКТОРАНТИ

“THIS FINAL AND DEFIANT GESTURE”: THE IMPORTANCE OF C. GREEN IN THOMAS WOLFE'S <i>YOU CAN'T GO HOME AGAIN</i>	
Daniel Kamenov	153

РЕЦЕНЗИИ

КЛЕО ПРОТОХРИСТОВА И НЕЙНИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН ХХ ВЕК	
Младен Влашки	165
ОТ БЪЛГАРИЯ ДО ВИЕНА И ОБРАТНО: РЕФЛЕКСИИ И РЕЦЕПЦИИ	
Светла Черпокова	169

***ЛИТЕРАТУРОВЕДСКА
БЪЛГАРИСТИКА***



**МОДЕЛИ НА ЛИТЕРАТУРНО-ПУБЛИЦИСТИЧНИ САНКЦИИ
ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО В ЖУРНАЛИСТИЧЕСКАТА
ПРАКТИКА НА ПЕТКО СЛАВЕЙКОВ**

Елена Гетова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**MODELS OF LITERARY AND JOURNALISTIC SANCTIONS
DURING THE REVIVAL PERIOD IN THE JOURNALISTIC
PRACTICE OF PETKO SLAVEYKOV**

Elena Getova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The study is an attempt to frame some of the particularities of the Bulgarian national character as a model which could offer possible answers to questions that have been of durable interest to researchers. These questions are related to the emblems of the 19th century but they also point us in the direction of tracing the possibilities of/for literary and journalistic sanctions in the Revival-period press. If the periodical press can throw light on some of the deep processes that led to the formation of national ideological matrices in the 19th century, then the choice of Petko Slaveykov's journalistic practice presents one of the most fruitful terrains for observing such phenomena, most notably in their regional (local) manifestations with us, Bulgarians.

Key words: Bulgarian Revival, Revival-period journalism, Petko Slaveykov, newspaper *Macedonia*, 19th-century emblems

Онова, което винаги се е оказвало представително ядро за характеристиката на Петко-Славейковата публицистика, е нейната адекватност и релевантност на актуалните исторически обстоятелства. Изследователите са категорични, че Славейков успява да обозре в журналистическата си практика ключови въпроси на политиката, културата, образованието и националната история. Особено съществен е и проблемът за това как и в каква степен неговата публицистика повлиява за консолидирането на националното съзнание. На този проб-

лем се спира в студията си, посветена на Славейковата публицистика, Живка Драгнева (Драгнева 1980: 425 – 446). Според изследователката основните процеси в българското възрожденско общество, които са тематичен фокус на Славейковата журналистика, са: борбата за църковна независимост, развитието на българската култура, на просветата и на обществената мисъл. Очевидно е, че изследователските перспективи в анализа на възрожденската публицистика винаги ще гравитират около проблемите на нацията¹.

В настоящото изследване по-скоро ни интересува друга апликация на доминиращите през XIX век и постепенно налагащи се в публичния език тематични предпочитания. Става въпрос не толкова за локалните (местните, нашите, българските) теми, колкото за тяхната наличност, проследена като *резултат* (като реакция и анализ) от съпоставката с европейските явления и образци в наблюдавания исторически контекст. Тази съпоставителна оптика обаче изисква да приемем, а може би и да настояваме, че си даваме ясна сметка за особенния характер на Славейковата публицистика. Именно практиката на видния възрожденски журналист благоприятства да се покажат най-видимо онези характеристики (и характерология, ако можем да обобщим така) на европейската преса, които той избира за водещи, представителни и на които си струва да се подражава и да се заема от тях. Присъщо за Славейковата дейност като автор на журналистически материали е прилагането на разнообразие от отношения към първоизточника: от подбор и компилация до идеологическо моделиране на заемки от чуждоезиковите публични послания. Когато говорим за авторство обаче, е редно да останем верни на всеобщата изследователска нагласа, че при Славейков е твърде проблематично да се категоризират подчертано авторските текстове и тези с компилативен, преводен и подражателен характер. Живка Драгнева като че ли най-прецизно характеризира тази особеност на журналиста Славейков да композира и да адаптира към публиката своите публикации. Изследователката обобщава: „Той подбира и препечатва материали от западноевропейската преса, предимно френска и английска, обявила се по свои съображения в полза на българската кауза“ (Драгнева 1980: 428).

Трябва да отбележим също, че възрожденският журналист не просто подбира и препечатва материали, но и се отнася критически към прочетеното. Той редактира, коментира, вмъква свои бележки по

¹ Тук този въпрос, така методично коментиран и изясняван в последните десетилетия, няма да бъде обект на прецизиране и препращане към неговите фундаментални анализатори.

отношение на публикуваното в европейската преса, а и не само това – оказва се, че той не наблюдава единствено онези издания, които са се обявили по ред причини за застъпници на българската национална идея, а и останалите. За Славейков е изключително важно следното обстоятелство – на основата на осъзнатите възможни приложения на пресата и на нейните журналистически езици да се конструират, т.е. да се зададат и да се *прагматизират националните приоритети* пред българите. Някои от тези журналистически въздействия той постига в областта на назоваването и проблематизирането на темата, най-общо представена като *черти от националния характер на българина*.

Това да се представят щрихи от националния характер, не е откритие на българската възрожденската преса. Налагаща се като всеобща особеност на журналистическите практики в Европа през XIX век, националната характерология завзема страниците на редица европейски и български издания. Тук се спираме най-вече на един по-частен случай на това проявление, а именно историческата обвързаност между интереса към чертите на нациите и развитието на доминантните научни търсения през XIX век². Целта ни е да представим възможни отговори на въпросите:

1. Особеност на века ли е отрицателното (най-вече, но не само то) отношение към някои щрихи от характерологията на националните общности (в нашия случай на българите)?
2. Особеност на века ли е пресата да участва във оформянето на конструктите (в този смисъл и езиковите модели и концепти) на националното съзнание чрез своите ключови персоналии и поведенчески модели (например тези на Раковски, Славейков, Каравелов и Ботев) и техните личностни журналистически почерци?

* * *

Един от възможните регулатори за постигането на национално самосъзнание през Възраждането се оказва безспорно пресата. Във възрожденската преса могат да се наблюдават практики, моделиращи упражняването на публицистични санкции върху публичните визии за българското. Пресата не е просто четвъртата власт, която при липсата на останалите изземва и техните функции, както доказва задълбоченото изследване на Здравка Константинова (Константинова 2000), но

² По въпроса за доминантните научни търсения и емблематичните открития през XIX век вж. Гетова 2018: 13 – 23.

и добавя нови щрихи към това публично упражняване на власт върху формите на политическите проекти за еманципиране на нацията.

Пресата прави видими опозициите, противоречивите предположения, разногласията и разноречията между лидерите на политическата сцена на XIX век. Оказва се, че чрез публикациите в пресата тези противоречия се определят именно и най-вече в зоната на своето противопоставяне. В изследването на Клод Дюше откриваме прецизното дефиниране на тази особеност на XIX век.

Често се казва, че представителната реторическа фигура за века – това е оксиморонът, смесените светлина и мрак; това е тази фигура, която мислителите (политици и теоретици) се насилват да редуцират, възлагайки на века разпознаваем произход, точни програми, ясно видими знаци на сплотяване, стабилен речник – всичко това, което литературата не престава да проблематизира, да размества и да разбърква.

(Дюше 1999: 85)

Ако приемем за ключова реторическа фигура и на българския журналистически XIX век оксиморона, тогава частично ще попаднем на следите на възможното обяснение за особения статут на поредица от публикации, които наблюдаваме в журналистическите издания на Петко Славейков. Става дума за наистина убедително и регулярно присъстващи във вестниците и списанията, в чието редактиране участва той, статии, които – необичайно за статута му на обединител и изразител на националните възжелания – са *посветени на българските недостатъци*, на националните пороци и слабости, на отрицателните черти от характера и поведението на българина.

Мисленето на националните черти през и привеждането им към някакъв модел биха могли поне частично да подскажат търсените отговори. Зададените в този текст въпроси очертават прилагането на литературно-публицистичните санкции в европейската, но по неин образец – и във възрожденската преса. Ако пресата притежава способността да открие такива дълбинни процеси при формирането на националните идеологически матрици през XIX век, то изборът на журналистическата практика на Петко Славейков ще благоприятства наблюдението на подобно явление в неговите регионални (локални) проявления при нас, българите.

Когато наблюдаваме журналистическата практика на Славейков, неизменно попадаме на настоятелното твърдение от негова страна, че той пише от „собствен опит“, че познанието за българите е придобито като резултат от лично наблюдение и съприкосновение с особености-

те в характера на българите. Още в брой първи от 8 януари 1871 година на подновения след прекъсване издание на „Македония“ Славейков споделя:

...Но и такъвиз като са мъчнотиите, като ги знаем и познаваме и сме ги отчасти и опитали на себе си, то пак сме решени да не свърнем от този път, но да следваме неизменната си програма, колкото ся касае до разискванията в народните ни въпроси.

(Славейков 1981в: 9)

От друга страна, публицистиката на водещия възрожденски журналист изобилства от разнообразни форми на щедри съпоставителни проекции, разгръщащи се върху информацията за характерологията на другите европейски народи. Струва ни се много важно да направим и още една уговорка преди привеждането на конкретните примери. За това изследване е основополагащо настояването, че Петко-Славейковата журналистическа дейност може да се възприеме като *единен и цялостен текст*, като единен и последователен проект за постигане на нацията във/чрез езика на пресата.

Рефлексите на политическите пристрастия на Славейков няма как да не отразят и неговата склонност да препраща към психографския портрет на българина. Неведнъж изследователите констатираат за Петко Славейков, че е „добър психолог и познавач на българската душевност“ (Стоянов 2003: 221). Но именно като добър психолог и познавач на българите, журналистът Славейков може да си позволи да композира свои лични вариации на тази тема, да меланжира разноформатни послания от чертите на други народи с някои национални особености, да подбере журналистически клишета и да ги положи в различен за тях контекст и в ново историческо обкръжение и така да постигне неочакван обрат и убедителен стилистичен ефект. Всъщност, полагайки усилия да уравни позитивните и негативните послания в своите публикации, Славейков попада в следите на една от водещите черти на *европейския XIX век*, а именно: „да илюстрира дисонансите между категорията на политическото и тази на литературното, обединявайки ги в своя полза и без да прави опити да ги ограничава“ (Дюше 1999: 87)³.

Като последица от този журналистически еквилибризъм бихме могли да разчетем и характерните особености на Славейковия сти-

³ Цитираната констатация на Клод Дюше е направена по повод на романите на Оноре дьо Балзак.

листичен регистър, проявяващ се в неговите публикации – той се отличава с многословие, многотемие, поливалентност на твърденията; разклоняваща се в много смисли фраза, чийто основен семантичен фокус често се изгубва. По този въпрос като че ли най-лаконично и затова обобщаващо звучат изводите на Иван Стоянов за Петко-Славейковия журналистически стил:

Запознат с психиката на българина, той неведнъж се възползва от уменията си да убеждава, без да казва нищо съществено, от възможността да завладява бедното въображение на събеседниците с недотам изискан изказ, от устремеността си да прокара политическите решения на своята партия.

(Стоянов 2003: 216)

И така, ще наблюдаваме една монолитна, но противоречива като конструкция и регламент, много лично пристрастна и уникална като стилистичен регистър, много интересна като презентираща определен отрязък от историческото време на XIX век (по-конкретно 1871 година) възрожденска журналистическа практика. Изборът на исторически отрязък също не е случаен – той е аргументиран от пластове от динамичните събития, които формират европейските политически хоризонти. Тези събития имат съществени последици и за самите българи.

През юли 1870 година Франция обявява война на Прусия. През август французите са победени в битката при Седан, а императорът Наполеон III е пленен. През септември започва обсадата на Париж. През 1871 година е подписан Франкфуртският мирен договор, постигнато е така желаното обединение на Германия и на 18 януари е провъзгласена Германската империя. Неин пръв канцлер става Ото фон Бисмарк, а Вилхелм I Хохенцолерн е нейният пръв германски император или кайзер. През същата 1871 година след въстание в Париж е установена Парижката комуна, обявена е Третата френска република (Савова, Латева (превод) 2002: 368 – 369).

Годината 1871-ва е особено значима в национален смисъл и за българите. На 23 юли е отпечатан „Българският революционни централни комитет. [Позив]“. Също така като отделно издание се публикува „Повод за избираніето на потребныты епархійскы мірскы представите-ли за разискваніето и одобреніето на общыят екзархыскый ус-

тав“ [Цариград, 1871]. Тези две издания предопределят и важните събития на 1871-ва – през февруари е открит Църковно-народният събор в Цариград, който до края на месец май изработва *Устава на Българската екзархия*. Пак през февруари Васил Левски написва писмо по зив към всички българи за материално подпомагане и включване в предстоящата революция за освобождение на България. Написано от името на Привременното правителство, писмото е отпечатано от Любен Каравелов. През септември Левски изработва и предлага на дейците на БРЦК да обсъдят „Устав (Нареда) на Вътрешната революционна организация“. През октомври – ноември е втората обиколка на Дякона из българските селища за подготовка на бъдещата революция (Янев, Налбантова, ред. 2012: 367 – 368; 379 – 384).

И така, оказва се, че изборът на политическата и журналистическата 1871-ва не е случаен, а е търсен и приносен за настоящото изследване темпорален отрязък.

Националните „петна“ в обществения живот на българите

Естествено, това вътретекстово заглавие в нашето изследване е реплика – вариация на известната Славейкова статия „Петна в нашия обществен живот“. Тя се отпечатва във вестник „Македония“ на 26 януари 1871 година. Не е подписана, но изследователите на творчеството на видния възрожденец я причисляват към категорично авторските му текстове. Публикувана е в избраните произведения на Петко Славейков под редакцията на Цветана Македонска през 1956 година и също под нейна редакция – в изданието от 1969 година „Петко Рачев Славейков. Съчинения. Прозаични творби“.

Преди да прецизираме посланията и контекстуалните препратки на тази съществена за изследването тук публикация, е важно да обърнем внимание на личностната аргументация на възрожденския творец във връзка със заниманието му с журналистика, на неговите очаквания от това занимание и длъжностите му, поети към нацията, в конкретния исторически момент, който проследяваме. По такъв начин ще отговорим и на питането за избора на темпорален отрязък от журналистическата кариера на Петко Славейков, а именно публикациите във вестник „Македония“ през 1871 година. Ето позицията на възрожденския обществен водител:

Нашият народ, ако и да е естествено положителен (позитивен), но като прост още и неопитен в политическия живот, може лесно да ся излъсти от шарлатанизма. Затова, като разбираме, че вестникарската

ни длъжност изисква да предпазваме народът си от примките на големи шарлатани, ний искаме да им кажем истината, колкото ни е позволено, ако и да се излагаме на гонения и опасности.

Българският народ след една дълга и упорита борба сполучи най-после черковно независимо управление, но той и днес, а и после ще ся намира посред толкоз неприятели на правдините му, щото трябва много да внимава върху лицата, на които ще повери управлението на екзархията си.

(Славейков 1981д: 61)

Струва си да обобщим категоричността на тона в тази публикация, появила се почти в началото на подновяването на най-популярния и обичан вестник през Възраждането. Славейков се заема със задачата да огласява истината от страниците на своето издание и това да става с превантивна цел, защото добре познава характера на „наивните“ си сънародници, а моментът е важен, исторически. Това „днес“ е някак многозначително и не потъва в многозначността на последвалите аргументи, а напротив – бележи знак за внимание към остротата на поставения въпрос.

Остротата на поставения въпрос обаче гравитира около няколко основни проблема, занимаващи Славейков като политик и публицист още в началото на кариерата му на тези обществени позиции. Един от най-настоятелно поставяните проблеми е този за поевропейчването на българина. Налагането на националните приоритети води неизменно със себе си и патоса на различието, на отличителните черти, които ни правят българи. Това е наложен стратегически модел на мисловните нагласи на възрожденеца, който съзира в проникването на чуждото влияние заплаха, която допълнително създава усещането за несигурност. В публикацията „Петна в нашия обществен живот“ се тематизират именно тези категорични в мисленето на Славейков морални и политически позиции. За него това увлечение по европейската цивилизация се изразява в отстъпването от народностните традиции, от българския език, от начина на живот и облекло. Журналистът достига до най-фините детайли на този обобщено представен модел (по-скоро антимодел) на българския обществен живот. Стилистичните дисонанси в езика като че ли са най-сериозният маркер за сблъсъка на реалността с очакванията на изключително чувствителния към тази тема Славейков:

Когато влезеш в някой български град, ти ще ся смаеш пред тези български глави на европейски маниер. Те ще ти говорят с някакви безразборно набрани по вестниците думи и ще са мъчат да ти внушат, че те са не като другите.

Ако бяха са спрели тези глупави претенции само на това, само на думите и на дрехите, ний не бихме казали ни дума, защото всякой е свободен да живее и да ся облича както ще. Но претенциите ся простираат по-надалеч; те ся вмъкват в общите ни работи и докарват, гледай си, лошабини [...].

Мястото на старите заловиха млади чорбаджии, които ся носят по европейски, без да мислят по европейски и без да разбират от нищо европейско [...].

С исканието си да ся покажем европейци ний ся явяваме добри маймуни, които вършат всичко по подражание и на които всичкото изкуство състои в някакви играчки за услаждение на зрителите господари.

(Славейков 1981г: 330 – 331)

Всъщност Славейковите пристрастия към кривото разбиране на европейската цивилизованост са добре известни. Те са последователно проследими в редица негови текстове с различен формат и жанров характер, най-често с хумористично-саркастичен облик. Тук обаче, по страниците на вестник „Македония“ през 1871 година, тази тематична центрираност около подобен важен въпрос преминава границите на комичното и забавното четиво. Тя се оказва тема с политически характер. Нейното настоятелно коментирание и в друго издание, свързано с името на Славейков – списание „Читалище“, през същата 1871 година приема очертанятията на политическа платформа с важни послания към нацията. В Славейковата журналистическа проза налагащите се *образи на европейската цивилизация*, но компрометиращо разбирана и прилагана сред българите като нещо специфично, са тези на „маймунско подражание“, „подлудяване на маймунизма“ и „в една боя боядисване с Европа“ (Славейков 1981б: 61).

Наблюденията върху силата на пресата в журналистиката на Славейков са известни на редица изследователи на възрожденската периодика. В настоящия текст обаче се стремим да преодолеем инерционното възприемане на тази очевидна констатация и да регистрираме други нюанси в така оформения журналистически казус. Оказва се, че за възрожденския журналист пресата предлага възможност за литературно-публицистична санкция в посока на националното пред-

ставяне на характерните черти на българите. По този начин се налагат журналистически санкции над европейските източници за информация. Славейков чете европейска преса и избира онова от нея, което ползва неговата лична политическа кауза. Така мимоходом се прокрадват клишета от европейските вестници, които обаче в неговия журналистически свят претърпяват *трансформации в широкия диапазон*: от съществена идеологическа преработка до поне частично преакцентирание на основния смисъл.

В Англия, Франца и в други подобни на тези в развитието държави вестникарството е на най-висок степен между другите занятия [...]. Никой не може да отрече на англичанинът било или на американецът, на френецът или на немецът, че те не обичат прочитанието било на вестник, било на друго списание. В държавите на тези и простият орач, почиваещ на ралото отгоре, прочита вестникът, когото той на утрото приел, и от належащата работа не сполучил да прочете.

(Славейков 1981а: 93)

Сега бихме се усъмнили в тази идилична картина на европейския зачел се във вестника си орач, обаче от страниците на Славейковата периодика всяка една подобна препратка поражда доверие, истинност и стремеж за реално догонване на развитата Европа, макар и в подобни наивно-романтични проявления на напредък. Примерите от Славейковите издания в тази посока са многобройни.

И накрая бихме могли да направим няколко заключения. Потенциалът на пресата да санкционира обществените нагласи, да налага мнение и да назовава директно стоящите пред нацията задачи, се разгръща най-убедително и с пълна сила в Петко-Славейковата „Македония“ от началото на 1871 година. Другото обикнато тематично поле при Славейков – *разобличаването на собствените ни български недостойни черти от характерологията на нацията* – се оказва безкрайно публицистично предизвикателство. Реалиите на това поле се разгръщат и предлагат перспективи за съпоставка и с други журналистически издания, маркирали дългия път на видния поет и публицист към несекващия му диалог с неговите сънародници. Диалог, белязан от оксиморонното съчетание на декларациите му емблеми за отношението към българите – „Не пей ми се“ и „Жестокостта ми се сломи“.

ЛИТЕРАТУРА

- Гетова 2018:** Гетова, Е. „*Notion de siècle*“ (понятието за век) във възрожденската журналистика. [„*Notion de siècle*“ (ponyatieto za vek vav vazrozhdenskata zhurnalistika.) // *Научни трудове на Филологическия факултет на Пловдивския университет*. Т. 56, кн. 1, сб. Б, 2018, 13 – 23.
- Драгнева 1980:** Драгнева, Ж. Публицистиката на П. Р. Славейков и утвърждаването на българското национално самосъзнание. [Dragneva, Zh. Publitsistikata na P. R. Slaveykov i utvarzhdavaneto na balgarskoto natsionalno samosaznanie.] // *Българската нация през Възраждането* (Сборник изследвания под редакцията на Х. Христов, К. Шарова, В. Паскалева и Ж. Драгнева). София: Издателство на БАН, 1980, 425 – 446.
- Константинова 2000:** Константинова, З. *Държавност преди държавата. Свръхфункции на българската възрожденска журналистика*. [Konstantinova, Z. Darzhavnost predi darzhavata. Svrahfunksii na balgarskata vazrozhdenska zhurnalistika.] София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2000.
- Савова, Латева (превод) 2002:** Савова, И., Латева, Е. Германия 1848 – 1871. Важни дати. [Savova, I., Lateva, E. (prevod). Germaniya 1848 – 1871. Vazhni dati.] // *История на света. Енциклопедия*. Превод: Иванка Савова и Екатерина Латева. София: Фют, 2002, 368 – 369.
- Славейков 1981а:** Славейков, П. Р. Вестникарството у чуждите народи и у нас. [Slaveykov, P. R. Vestnikarstvoto u chuzhdite narodi i u nas.] // *Македония*, г. V, № 31, 3 август 1871. Цит по: Петко Рачев Славейков. Съчинения в осем тома. Под редакцията на Стоянка Михайлова и Дочо Леков. Том седми. Публицистика. София: Български писател, 1981, с. 93.
- Славейков 1981б:** Славейков, П. Р. Днешното състояние. [Slaveykov, P. R. Dneshното sastoyanie.] // *Читалище*, г. III, № 1. Цит по: Петко Рачев Славейков. Съчинения в осем тома. Под редакцията на Стоянка Михайлова и Дочо Леков. Том седми. Публицистика. София: Български писател, 1981, с. 61.
- Славейков 1981в:** Славейков, П. Р. Към съотечествениците ни. [Slaveykov, P. R. Kam saotechestvenitsite ni.] // *Македония*, г. V, № 1, 8 януари 1871. Цит по: Петко Рачев Славейков. Съчинения в осем тома. Под редакцията на Стоянка Михайлова и Дочо Леков. Том седми. Публицистика. София: Български писател, 1981, с. 9.

- Славейков 1981г:** Славейков, П. Р. Петна в нашия обществен живот. [Slaveykov, P. R. Petna v nashiya obshtestven zhivot.] // *Македония*, г. V, № 4, 26 януари, 1871. Цит по: Петко Рачев Славейков. Съчинения в осем тома. Под редакцията на Стоянка Михайлова и Дочо Леков. Том седми. Публицистика. София: Български писател, 1981, 330 – 331.
- Славейков 1981д:** Славейков, П. Р. Реалност и шарлатанизъм. [Slaveykov, P. R. Realnost i sharlatanizam.] // *Македония*, г. V, № 12, 23 февруари 1871. Цит по: Петко Рачев Славейков. Съчинения в осем тома. Под редакцията на Стоянка Михайлова и Дочо Леков. Том седми. Публицистика. София: Български писател, 1981, с. 61.
- Стоянов 2003:** Стоянов, И. Славейкови щрихи за политически събития и личности. [Stoyanov, I. Slaveykovî shtrihi za politicheski sabitiya i lichnosti.] // *Петко Славейков. Нови изследвания. Сборник по повод 175 години от рождението му*. Отг. редактор: проф. Иван Радев. Велико Търново: Фабер, 2003, 216 – 221.
- Янев, Налбантова (съст.) 2012:** Янев, С., Налбантова, Е. 1871. Книгите. Времето в събития и факти. [Yanev, S., Nalbantova, E. 1871. Knigite. Vremeto v sabitiya i fakti.] // *Атлас на българската литература 1740 – 1877*. Съставителство и научна редакция: Симеон Янев и Елена Налбантова. Пловдив: ИК „Жанет 45“, 2012, 367 – 368; 379 – 384.
- Дюше 1999:** Duchet, C. Le « siècle » dans le siècle. // *L’Invention du XIX-e siècle. Le XIX-e siècle par lui même (littérature, histoire, société)*. Paris : Presse de la Sorbonne nouvelle, 1999, p. 85.

**БЪЛГАРСКАТА ДРАМА – САНКЦИОНИРАНА,
ПРЕНЕБРЕГВАНА И ПООЩРЯВАНА
(ДЕБАТЪТ ЗА БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР ОТ 1910 ГОДИНА)**

Николеца Пътова
Институт за литература при БАН

**BULGARIAN DRAMA – SANCTIONED, NEGLECTED,
AND ENDORSED
(THE 1910 DEBATE SURROUNDING
THE BULGARIAN THEATRE)**

Nikoleta Patova
Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences

This text focuses on the published during 1910 articles of three theatre critics – Pencho Slaveykov’s “National Theatre”, Ivan Andreychin’s “Our National Theatre”, and Aleksandar Balabanov’s “Thoughts on our Theatre”.

The three articles pose questions and provide answers which summarise the topical during the 20th century debate surrounding Theatre as a national institution. At the core of the matter of a national theatre stands the question of a national dramaturgy. In addition to other important to the development of the Bulgarian theatre issues, the authors also touch upon Bulgarian drama’s lack of prospects. Unlike the Revival-period dispute, which is concerned with the very existence of the theatre among Bulgarians as a whole, the debate of 1910 is provoked out of necessity – a necessity for new creative ideas, approaches, and individuals. Among the main arguments there stands out the one regarding the benefits and risks of presenting Bulgarian drama on the national stage.

Key words: the debate surrounding the Bulgarian theatre, national dramaturgy, theatre critics, Pencho Slaveykov, Ivan Andreychin, Aleksandar Balabanov

Няколко критически статии с програмен смисъл за българския театър, които се появяват през 1910 г., са илюстрация за оформилото се отношение към българската драма петдесет години след нейните първи прояви. То се движи в широкия диапазон от острата критическа санкция до толерантното и дори свръхтърпеливо поощрение. Статии-

те, към които е насочено вниманието в този текст, резюмират, обобщават и синтезират дебатираните теми и проблеми от предхождащи културно-театрални дискусии от страниците на българската периодика. Новото в тях е съчетаването на критическия поглед към петдесетгодишното театрално минало с професионалното познаване на процесите, които протичат в българския театър през първото десетилетие на ХХ в., и с оформящите се тогава различни виждания за българското театрално развитие. Централни за разбирането на проблема са студията на Пенчо Славейков „Национален театър“ и началният текст от книгата на Иван Андрейчин „Книга за театъра“, озаглавен „Нашият народен театър“. Театралните критици Никола Атанасов и Страшимир Кринчев със свои публикации влизат в диалог с П. Славейков и с И. Андрейчин. А сред постоянните теми, които привличат критическото внимание и на Александър Балабанов, е тази за съдбата на българския театър с насочено внимание към българската драма. Родната драматургия се оказва подложена на разнопосочен натиск: от една страна – натиска, произлизащ от надеждата и очакването; от друга – натиска на недоверието, на изчерпаното търпение и на естетическия максимализъм.

Коментираните статии поставят въпроси и дават отговори, с които обобщават актуалния през първото десетилетие на ХХ в. дебат за **театъра като национална институция**. В основата на въпроса за националния театър стои въпросът за **националната драматургия**. Успоредно с други важни за развитието на българския театър проблеми авторите засягат и този за перспективите пред българската драма (или за безперспективността на усилията и за творческото безсилие на българските писатели, правещи опити в драматургичния жанр, според П. Славейков). Представени са различните виждания за посоката, която българският театър би трябвало да поеме, за да придобие достоен национален облик.

Освен с общата тема подбраните за коментар тук статии се отличават с обобщаващо-генерализиращото мислене на техните автори по проблема за българския национален театър. П. Славейков, Ив. Андрейчин, А. Балабанов аргументирано обосновават своите мнения дори когато те са заявени категорично и безапелационно. Широката култура, задълбочените познания в областта на културната история, на естетиката, на философията правят аргументите на критиците да звучат логично и основателно и насочват вниманието на читателя към същината на дискутираните проблеми.

Едновременната поява на статиите именно през 1910 година не е случайна.

Годината 1910-а е „знаменита литературна година“, година, носеща усещане „за достигнат предел, за някаква завършеност“ (Неделчев 2019: 97). Но и година на „проектиране на нови начала“ (Дойнов 2014: 16). Тя е година на творческа равностметка, за което недвусмислено сочат издадените през нея три „класически образца“ на антологии (Антов 2012: 5): „Българска антология“, съставена от Д. Подвързачов и Д. Дебелянов; „На Острова на блажените“ от П. Славейков; „Подир сенките на облаците“ от П. Яворов. Своеобразна равностметка в полето на драматургията са излезлите в отделни томове „Пиеси“ от А. Страшимиров и „Драми“ от П. Ю. Тодоров. Своите опити по пътя на модернистичния експеримент в драмата добавя и П. Яворов, който през 1910 г. пише първата си пиеса „В полите на Витоша“. Пиесите на тримата драматурзи са „етап в следосвобожденското драматургично мислене“, в който „философия и проблематика, персонажи и конфликтност, композиционни и образни търсения“ (Иванова-Гиргинова 2011: 304) се насочват към съзнателно оттласкване от дотогавашната литературна традиция. Натрупаните до 1910 г. литературни факти формират достатъчен фонд на българската литература, който дава възможност съчиненото до момента да бъде подредено и изследователски коментирано. Възможността за систематизиране позволява не само да се проследят количеството и времето на възникване на различните литературни факти, но и да се изведат и посочат различни процеси, протичащи в българската литература, включително и такива, свързани с естетически търсения. Драматургията не прави изключения и също се вписва в актуалните тогава литературни процеси – в близките, предходни на 1910-а, години осезателно са се умножили българските драми и техните автори; натрупан е по-сериозен драматургичен опит; все повече произведения от родната драматургия имат своите професионални срещи с българските режисьори и актьори и привличат интереса на публиката. В края на първото десетилетие на XX в. българската драматургия отбелязва нов вид сценично присъствие – неепизодично, по-забележимо и професионализирано. Разсъжденията за българската драма за разлика от обичайните публикации в пресата само няколко години по-рано вече се основават на логични вместо на емоционални аргументи. Колебанията за това може ли да се говори за българска литература, респективно – за българска драматургия, са преодолени. А въпросът, който съпровожда през цялото му развитие българския възрожденски театър – дали изкуството на Мел-

помена изобщо има място сред българското общество, отдавна е заглъхнал. Мястото му е безспорно. През 1910-а се оформя друг провокативен въпрос – за пътищата, по които българските драма и театър трябва да се движат оттук нататък.

Споменатите литературни и културни натрупвания не отменят реториката на отрицание в озвучаващите 1910 г. критически гласове. Но тя има и ефекта на утвърждаване, защото нещо, за което се говори, означава, че то съществува и че съществуването му е важно за обществото. Натрупаното театрално минало дава възможност за съпоставки с актуално случващото се и за формулиране на очаквания за бъдещото развитие на жанра. Спецификата на драмата постоянно обвързва литературния текст с неговата сценична реализация и говоренето за българската драматургия неизбежно се съпровожда от говорене за българския театър. М. Неделчев отбелязва като една от важните характеристики на литературната 1910 г. превръщането ѝ „в театрална година, в година на театъра,... основаващ се в по-голяма степен от обикновено на литературата“ (курсивът е на М. Н.) (Неделчев 2019: 111).

Първото десетилетие на XX в. завършва с напрежение, породено от криза в развитието на Народния театър в София.¹ Въодушевлението в началните години на века около изграждането на сградата на театъра и ентусиазмът около формирането на държавната трупа по нови стандарти вече са изчерпани. Няколко години по-късно задачата е Народният театър да добие облика на национална културна институция на европейско художествено ниво. Тези очаквания задвижват поне два успоредни процеса – на по-високо професионализиране на представленията (да бъде преодолян елементът на самодейност в постановките) и на идейно и художествено самоопределяне на драматургията (също на сценографията и на музикалното оформление на спектаклите). Нуждата от работа с нови творчески идеи, подходи и личности предизвиква дебат за театъра. Като негова основа В. Дечева определя спора за функциите на модерната театрална институция в младото българско общество и мястото на държавата в търсенето и в определянето на културната позиция, която трябва да заеме театърът (Дечева 2011: 144). За разлика от възрожденския спор, който се води изобщо за съществуването на театър сред българите, разминаването сега произтича от различията в определянето на понятията **национална** култура и в частност – **национален театър**. Разискваният в контекста на националното театрално изкуство въпрос е свързан с определянето на ползите и на вре-

¹ Повече за този период от развитието на българския театър виж в: Тошева, Кр. История на българския театър, т. 3. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1997.

дите от представянето на български драми на националната сцена. В последвалите критически обсъждания българската драма става най-явната жертва. Оценките за нея по традиция са полярни – варират от грубо отричане на всичко направено в този жанр от българските автори до толериране дори на слабите писателски опити с вярата, че практиката ще доведе и до художествени постижения.

Сред първите цялостни публикации за смисъла и функциите на театралната институция е студията на Пенчо Славейков „Национален театър“. Първоначално е публикувана в литературния сборник „Мисъл“ през 1910 г.

Нужно е да се уточнят понятията „народен“ и „национален“ театър и П. Славейков ясно посочва разликите между тях. До появата на студията „Национален театър“ и дефинираните в нея различия между двете понятия те често се употребяват като синоними. В най-общ смисъл разбирането на автора за националната култура е, че тя трябва да бъде елитарна и съизмерима с високите постижения на европейската култура. А народната остава затворена и ограничена в етническите културни параметри. Широтата на Славейковата културна визия намира комфорт в концепцията му за национална култура и в текста, публикуван в литературния сборник „Мисъл“, той развива теза, с която да я защити. Отделен е въпросът доколко приложима е неговата концепция.

Освен високата култура и образование доскорошната му практика като директор на Народния театър позволява на П. Славейков да оформи и да изрази достатъчно категорично своята визия за промени в структурата и в институционалните взаимоотношения на театъра с Министерство на просвещението. Той настоява за преразпределение на административните отговорности и за урегулиране по нов начин на взаимоотношенията между театралната и министерската институция. В студията си Славейков обстойно излага своята визия за развитието на българския национален театър, която следва модели на модерния европейски театър. Особено ценен е анализът, в който критикът разглежда театъра като обществен културен феномен. Авторът не се опитва да пренесе механично чужди модели. Той коментира аналитично различни епохи от театралната история, включително подлага на оценка българското театрално минало на фона на българските обществени и ментални нагласи. Доскорошният директор поставя и обсъжда открито финансови, административно-организационни, худо-

жествени и етични въпроси, свързани с функционирането, с творческата свобода и с културните отговорности на един национален театър.

В студията си П. Славейков поставя силен акцент върху ролята на драматургичните произведения, които имат далеч по-сложни и по-сериозни задачи от това да попълват с думи пространството на сцената или да разнообразяват свободните вечери на отегчени граждани и скучаещи гости на столицата. Сред основните аргументи в защита на Славейковата обърната към европейските драматургични образци програма е поставената от критика унищожително слаба оценка за първите български пиеси и постановки. Той определя историята на българския театър като „само един факт“, в който Славейков не намира (а и не желае да търси) стойността на традицията. Отрича всякаква идейна и естетическа ценност на българската драматургия. Авторът разпъва на кръст този дял от родната литература със смущаваща безкомпромисност. Пояснява, че българската театрална история не създава школа и в този смисъл сегашният театър не е зависим от своето минало. „Свободата от вчера“ е „велико преимущество“, възкликва Славейков. Свободата от миналото той нарича „свобода на творческия дух“ (Славейков 1910: 173). Авторът признава възрожденския театър за фактор в постигането на политическа и духовна свобода на българите. Но е категоричен, че той не става фактор нито за развитието на бъдещия театър, нито за културното развитие на обществото. Безпощаден е дори към считаната за най-добра от възрожденските драми. Оценката му за „Иванко“, събрана в едно безглаголно изречение, гласи: „Мрак от мисли, хаос от думи“ (Славейков 1910: 176). Критикът счита, че българската драматургия от Войников, през Друмев, до Вазов за половин столетие стои без развитие, защото „нашите драматурзи са удовлетворявали тълпата и са тропали все на едно място“:

И най-напред: от репертоара на нашия театър трябва да се изхвърлят всички български драматически халаванди, от Войникова до Вазова, всички Иванковци, Апостоли, Отечества, Към пропасти, Бориславовци: в тях няма ни език, ни мисъл, ни поезия, ни концепция, ни композиция, ни действие, ни живи хора. Прост човешки смисъл няма в тях!

(Славейков 1910: 190)

Твърде крайните позиции на Славейков водят до това в програмата си той да изключи изобщо българската драма от театралния репертоар, ако тя не е качествена. А качествена според него все още няма. Смесът на студията налага именно това авторово мнение, въпре-

ки че мимоходом Славейков споменава за качествени български драми, които могат да се изброят на по-малко от пръстите на едната ръка. Любопитно е да разберем кои са драмите, които биха минали през труднопропускливото сито на неговата критичност, но той не назовава нито една от тях. Предлага театърът да се развива чрез най-добрите образци на класическата и европейската драматургия. Според критика българската драматургия има стойността на музеен експонат, но не и на възможен за употреба културен продукт. Идеята, че изграждането на модерен театър трябва да започне отначало, без да се търси опората на вече създаденото, не се възприема нито от театралите, нито от пошироката културна общественост. Амбицията на Славейков за „излизане от затвореността на чисто българските проблеми, свързани с възрожденския подем и отърсването от чуждото иго, приобщаването на българина към общозначими тежнения и стремежи“ (Кортенска 2017: 373) е твърде мащабна, за да бъде възприета и осъществена от българската драматургия в началото на ХХ в. За да бъде надскочена локалната проблематика и да бъде надмогната патриотичната линия в драматургията, както изисква критикът, са необходими още натрупвания и още практика в областта на драмата. Той обаче не вижда писателските опити до първото десетилетие на ХХ в. да са постигнали надграждане над нивото на възрожденската драматургия. Безкомпромисната преценка на Славейков е, че нищо написано от българските автори не може да влезе в репертоара на националния театър:

Наши пиеси, наш български репертоар ние нямаме. Онова, което имаме, не е за пред хората. Развитието на нашата драма не се е мръднало ни на педя напред, макар че наглед тя е уж вървяла. Тръгнала от Войникова, тя е минала през Друмева и сега е в ръцете на Вазова. Но от 1866 до 1909 г., т.е. половин столетие, тя стои все на едно място – не в някакъв символичен смисъл – буквално!

(Славейков 1910: 188)

В студията „Национален театър“ П. Славейков съставя хронологичен разказ на българската театрална история. От него звучат негодуванието и иронията на коментирация глас на критика. Славейков пише тази своя студия от позицията на критик, а не на театрален или литературен историк. Той не уплътнява фактологично разказа за краткото театрално минало и за настоящето на театъра в младата българска държава, но затова пък избраните автори и произведения, които го попълват, са интерпретирани така, че да илюстрират авторовата теза за безнадеждната изостаналост и липса на развитие на родната

драматургия. Максимализмът на Славейков предопределя крайностите в изводите, които прави – след като в една драма не намира достатъчно достойнства, той отрича и малкото, което може да бъде отбелязано като постижение. Естетическата санкция и ироничното пренебрежение на автора обхващат както цялостното послание на българските драми, така и детайлите по тяхното изграждане – повтарящи се типажи на главните герои, оставени без развитие; еднотипни второстепенни герои и масовка, която да запълни пустотата на драмата, респективно – на сцената.

Безстойностно минало с оглед на театралното настояще и драматургия, която не е претърпяла никакво идейно и художествено развитие от Войниковите пиеси до пиесите на Вазов – това е строгата оценка на П. Славейков.

Опонирайки на Славейковото виждане за българските театър и драма, театралният критик Никола Атанасов заключава:

И той е от ония писатели, които са се уединили в себе си и обичат само себе си. Обективност от уединения не чакайте. Мисълта му е жестока и суха, а изкуството – студено и високомерно, без топлина.

(Атанасов 1910: 3)²

Другият обобщаващ и програмен текст от 1910 г. е статията на Ив. Андрейчин „Нашият Народен театър“. Споделяйки своята визия за значението и развитието на Народния театър, Андрейчин също уточнява, че понятието „народен театър“ е подвеждащо, защото е възможно да се тълкува в неговия буквален смисъл: „Театърът е народен в смисъл на държавен, и последното название трябва да замени първото“ (Андрейчин 1910: 10). Авторът подкрепя инициативата за автономия на театъра и счита, че тя не противоречи на неговия статут на държавно културно учреждение. Идеята на Андрейчин за управлението и основата, върху която трябва да се развива театърът, се отличава от виждането на Славейков с далеч по-демократичния подход на ръководене, който той предлага. Според него аналогични по важност с фигурите на директора и на режисьора са тези на драматурга, на актьора и на българския писател. За доброто на театъра е техни представители да участват в решението за неговата съдба, културна политика и програма, смята критикът. Български високопрофесионални театри заедно с отличен български

² Статията на Н. Атанасов „Пенчо Славейков за театъра, драмата и... морала“ е публикувана в четири поредни броя на в. „България“ – № 102, 103, 104 и 105 от 17 – 24. VI. 1910 г. Тук са цитирани финалните изречения от публикацията в № 105.

език и българска драматургия са трите елемента, които биха осигурили „неоспоримия напредък“ на българското театрално дело.

Иван Андрейчин прави опит да концептуализира задачите, които стоят пред българския Народен театър. Критикът посочва два периода в кратката българска театрална история – първия нарича „любителски“, а втория характеризира с „отслабване на любителството и създаване на професия от театралното изкуство“. Културният характер на любителския театър се заменя постепенно с икономическа мотивировка за съществуването на театралната институция. Намесата на държавата и на парите в културата довежда до ред от напрежения, недоразумения и недоволства, нескрито изразявани от артисти, драматурзи, директори и представители на министерството.

В несъгласие със Славейковата репертоарна концепция Андрейчин извежда родната драматургия като една от трите опори, на които се основава националният театър. Българската драма не само че не бива да се пренебрегва, а трябва да се стимулира чрез нарочна държавна политика, е мнението на Андрейчин. В репертоара „трябва да вземат надмощие наши, български пиеси“, които са нужни на националния театър в своята „уникалност“. Критикът цени „наивните опити преди Освобождението“, които прави българската драма. Нарича възрожденския период „идеалистичен“ и е убеден в смисъла му за театралното развитие. Определя „драматическата литература“ от периода на Възраждането и след това като „наивна и с малко художествени достойнства“. Но тази оценка не е основание тя да бъде отричана, а съществуването ѝ да бъде зачеркнато. Той проявява критическа толерантност и разбиране на процесите, дори предлага:

[...] да се подновят някои от забравените вече пиеси. Ний искаме да видим на нашата сцена и Криворазбраната Цивилизация на Войников, и Хаджи Димитър на Любен Каравелов, и Ловчанския владика на Икономов, и Отечество на Величков, и Ивайло на Гешов и още някои. При всичките им недостатъци, те не са лишени от достойнства. Необходимо е да ги опознаем; те са една част от веригата на нашето драматическо творчество, а тази верига не трябва да се прекъсва.

(Андрейчин 1910: 18)

Логичното развитие на българския национален театър преминава през развитието на българската драматургия:

Давайте, давайте повече български пиеси! Ако ги няма, помъчете се да ги създадете. Устройвайте повече конкурси, грешете в раздаване

на премиите, но вървете по този път. По него и грешките са полезни... Не бива да се отхвърля нито една българска пиеса, която е сносна, която има известни литературни достойнства...

А на писателите бих казал: опитвайте силите си в драмата. Стига само стихове и стихове...

(Андрейчин 1910: 17)

Едва след това Ив. Андрейчин поставя необходимостта от модерни и класически пиеси в репертоара на Народния театър. Критикът е убеден, че те са необходимата професионална школа за артистите.

Визията на поета театрал и доскорошен директор на Народния театър за развитието на театъра на базата на елитарно поднесено изкуство не се възприема от критиката. Но и толерантността в предложението на Ив. Андрейчин също търпи забележки. Най-съществената от тях е липсата на обективен критерий, който да определи наличието на „известни“ литературни достойнства, чрез които той предлага да бъде правен подборът за репертоарните български драми. Според литературния и театрален критик Страшимир Кринчев занижената критичност към художествените качества на родната драматургия би върнала репертоарната ситуация в Народния театър към времето на управлението на Ил. Миларов, когато на сцената се появяват „чисти недоносчета на „народната драматическа литература“ (Кринчев 1910: 1069). Повод за тези критични думи е новата драма на Д. Страшимиров „Врази“, която само след три представления отстъпва мястото си в афиша на други по-успешни спектакли. Критиката на Кринчев към драмата се пренася като критика и към предложенията за щедра в поощренията културна политика към българската драматургия. Той опонира на виждането на Ив. Андрейчин и на още „поснизходителната“ към българския писател А. Карима, която настъпателно защитава правото на сценична поява на почти всяка българска драма. Повод за публицистичната ѝ активност е наскоро полученият отказ от театъра да приеме пиеса на писателката. Ако подобни предложения се възприемат, Кринчев предупреждава, че:

Върху нашата сцена тогава наистина ще се отвори място не само за „Криворазбраната цивилизация“ на Войникова и за „Ловченският владика“ на Икономова, но и за много днешни криворазбрани и усърдни цапачи на невинна хартия, за чиито драматически „опити“ не биха стигнали сцените и на сто театри като нашия. И горко на този театър, който вместо да възпитава публиката, ще възпитава писателите!

(Кринчев 1910: 1070)

Със свое мнение за мястото на българската драма и за подходите към нейното развитие в този своеобразен диспут се включва и Александър Балабанов. Той, както П. Славейков, има съвсем преки впечатления от работата на Народния театър; от взаимоотношенията с министерската институция; от таланта на творците и от административните умения на чиновниците, на които е поверено театралното дело. Балабанов заема за близо година длъжността драматург на Народния театър, която напуска по собствено желание. Вероятно под влияние на ежедневните впечатления от работата в театъра скоро след като освобождава мястото на драматург, А. Балабанов пише и публикува в сп. „Художник“ статията „Мисли за театъра“ (1909). Тази статия има своето развитие в следващи публикации, които разкриват постоянния интерес и задълбоченото тълкуване на Балабанов на ситуацията в съвременния театър. „Мислите“ върху театъра занимават критика в продължение на десетилетия.

Още в публикацията си от 1909 г. Балабанов констатира, че съвременният театър е в тежка криза. Наблюдението му се отнася за европейския театър, който в началото на века се определя от псевдокултурните домогвания на обеднелите духом аристократи и от комерсиалните усилия за привличане в салоните на голяма маса зрители, без да бъде развиван техният художествен вкус, а напротив – изграждането на театралния спектакъл вече се подчинява на желанието за сценична зрелищност. Балабанов отбелязва настъпилата принципна промяна в очакванията към театралното изкуство в Европа. Театърът е поел посока, в която все повече се отдалечава от същината на драматическото изкуство.

„Мисли за театъра“ от сп. „Художник“ са продължени и допълнени с „Мисли върху нашия театър“. Статията излиза една година покъсно във в. „Пряпорец“. В „Мисли върху нашия театър“ (1910 г.) критикът насочва коментара си към ситуацията в софийския народен театър. Той разсъждава върху неправилния финансов подход на държавата към българския театър и на тази основа разгръща отново вече поставените въпроси за кризата в театралното изкуство.

Началото на текста е в типичния за Балабанов ироничен стил. Той отбелязва, че при толкова много мислене за българския Народен театър не остава пространство за действия. Единственото действие е отпускането на държавни пари за финансирането му. Доскорошният член на екипа на театъра изказва тревогата си за напразно похарчените от българската държава големи суми, без постиженията на Народния театър да съответстват на платената за него цена. Самото финан-

сиране на театъра не може да бъде наречено културна политика. Нейната цел и целта на театралното изкуство е:

...да се действа върху духа на народа, да се възпитава народа към изящното, с една дума, да му се напомня, че освен бакалници в живота има и храмове, да не гледа само в земята като загрижения само за утробата си добитък, а да повдигне очи и към небето.

Но за голяма жалост, изглежда, че тази цел е поставена пред бюджета, само за да се вземат парите. Откакто се е основал сегашния ни Народен театър, българската драма не е напреднала с нищо. Напротив, тя се компрометира за доста дълго време.

(Балабанов 1910: 3)

В „Мисли върху нашия театър“ критикът разгръща въпроса за нуждата да се развие българската драма и майсторството в играта на актьорите. Театралното пространство е необходимо да се запълва с духовно съдържание, за да съхрани мястото си на културна институция в живота на обществото. Ако театърът възприема като своя цел да поднася забавление на публиката, „Нова Америка“ и „кинематографът“ бързо ще го заменят. Защото, „дори и да не принасят много голяма полза, поне не вредят и не харчи държавата със закон по стотини хиляди лева годишно за тях“ (Балабанов 1910: 3). Поделянето на обществено внимание и на културно пространство между театъра и киното става тема в културологичната критика на Балабанов и нейното начало откриваме именно в статията „Мисли върху нашия театър“.

Представените тук студии и статии са сред първите прояви на аналитичен коментар върху българския театър. Студията „Национален театър“ на П. Славейков и първият текст от „Книга за театъра“ на Ив. Андрейчин – „Нашият Народен театър“, имат програмен характер, а съжденията им се формират от противоположните автори оценки за българското театрално минало. За разлика от тях А. Балабанов не разсъждава върху миналото на българския театър. Той анализира съвременното му състояние чрез съпоставяне на тенденциите в европейската култура със ситуацията в българската и отправя погледа си напред вместо към кратката българска театрална история. На тази база А. Балабанов прави прогнози и отправя предупреждения за това, което отклонява театъра от неговата същност. Дори погледът към театралното минало в студиите на П. Славейков и на Ив. Андрейчин е по-скоро илюстриращ авторовите тези, също насочени към бъдещото

развитие на театъра, отколкото изследователски по отношение на неговото минало. Интересно е как, отдалечен от Възраждането и със значително прекъсване във времето, възрожденският дебат за театъра се възобновява: в този случай спорът не е за съществуването на театъра сред българите – да го има или не. Разминаването сега идва от въпроса да се играят или не българските драми на националната сцена и дали ползите от тях надвишават вредите, които те нанасят на стремежа към равняване с европейските културни процеси.

Освен равносметка на близък по време отминал период коментираният тук критически текстове предлагат ориентири за бъдещото развитие на театъра в България. Те са форма на синтез на предходни дебати. 1910-а е година на културни равносметки и на очертаване на бъдещи посоки.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрейчин 1910:** Андрейчин, И. Нашият Народен театър. [Andreychin, I. Nashiyat Naroden teatar.] // *Книга за театъра*. София: Ив. Г. Игнатов, 1910, 7 – 19.
- Ангов 2012:** Ангов, П. Уводни думи. [Antov, P. Uvodni dumii.] // *Антологии и антологийно – между автора и текста. 1910 и след това*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2012, 5 – 6.
- Атанасов 1910:** Атанасов, Н. Пенчо Славейков за театъра, драмата и морала. [Atanasov, N. Pencho Slaveykov za teatarata, dramata i morala.] // *България*, № 105, 24.VI.1910, 2 – 3.
- Балабанов 1910:** Балабанов, А. Мисли върху нашия театър. [Balabanov, A. Misli varhu nashiya teatar.] // *Пряпорец*, № 291, 7.XI.1910, с. 3.
- Дечева 2011:** Дечева, В. Национално и универсално: Разбирането за национална култура и за национален театър на Пенчо Славейков в „Национален театър“ и на Иван Андрейчин в „Книга за театъра“. [Decheva, V. Natsionalno i universalno: Razbiraneto za natsionalna kultura i za natsionalen teatar na Pencho Slaveykov v „Natsionalen teatar“ i na Ivan Andreychin v „Kniga za teatarata“.] // *1910: Представителната година. Българският модернизъм. Канон и антологии*. София: Сиела, 2011, 143 – 161.
- Дойнов 2014:** Дойнов, П. *1910 и годините на литературата*. [Doynov, P. 1910 i godinite na literaturata.] София: Кралица Маб, 2014.
- Иванова-Гиргинова 2011:** Иванова-Гиргинова, М. Петко Тодоров: 1910 – годината на драматурга. [Ivanova-Girginova, M. Petko Todorov: 1910 – godinata na dramaturga.] // *1910: Представителната го-*

дина. *Българският модернизъм. Канон и антологии*. София: Сиела, 2011, 304 – 319.

Кортенска 2017: Кортенска, М. Пенчо Славейков в развитието на Народния театър (1908 – 1909). [Kortenska, M. Pencho Slaveykov v razvitiето na Narodniya teatar (1908 – 1909).] // *Пенчо Славейков. 150 години от рождението му*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2017, 367 – 388.

Кринчев 1910: Кринчев, Стр. Театрални впечатления. [Krinchev, Str. Teatralni vpechatleniya.] // *Демократически преглед*, № 9, 1910, 1067 – 1080.

Неделчев 2019: Неделчев, М. 1910: Волята за представителност и (може би) окончателност. [Nedelchev, M. Volyata za predstavitelnost i (mozhe bi) okonchatelnost.] // *Как работи литературната история? Нови съчинения в три тома. Том първи*. София: Издателство на Нов български университет, 2019, 97 – 114.

Славейков 1910: Славейков, П. Национален театър. [Slaveykov, P. Natsionalen teatar.] // *Мисъл. Литературен сборник*. Книга първа. София, 1910, 173 – 203.

Тошева 1997: Тошева, Кр. *История на българския театър*. [Tosheva, Kr. Istoriya na balgarskiya teatar.] Т. 3. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1997.

ДЪРЖАВНА СИГУРНОСТ И БЪЛГАРСКОТО ЛИТЕРАТУРНО ПОЛЕ

Младен Влашки
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

STATE SECURITY AND THE BULGARIAN LITERARY FIELD

Mladen Vlashki
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

In the light of Pierre Bourdieu's theory of the literary field, the need for contextualizations in relation to the activity of the Bulgarian SS in the study of the literature of the People's Republic of Bulgaria is argued.

Key words: literature of the People's Republic of Bulgaria, literary field, State Security

Формулираната в заглавието тема само на пръв поглед изразява съдържание, което изследователите на българската литература в нейния социалистически период отчитат в своите разработки. Тази тема не е била никога системно обобщавана. Дори в първия по-сериозен опит (Три литературни дискусии 2003) да се пристъпи към нея, надделяват очакванията за откриване в масивите на ДС на „литературна критика в сянка“¹ (формулировката е на проф. Никола Георгиев, цит. съч. 2003: 21) или на „литературния жанр „донос“². В тази перспектива главните очаквания са в масивите на ДС да бъде открит материал за това „какви вътрешни борби са протичали сред българското писателс-

¹ Конкретен пример за тази практика ни дава реакцията на ДС в лицето на полк. Кюлюмов за разказа на Радослав Михайлов „Забраненото поле“, публикуван в „Литературен фронт“, бр. 11 за 1963 г. (Сборник 31: 418 – 420).

² Изследване от този вид е това на Цвета Трифонова „Писатели и досиета“ (2004). То е изключително ценно като информация, която позволява различни видове контекстуализации в литературните изследвания, но не засяга систематично ролята на ДС на литературното поле.

ко войнство“ (пак там: 25)³. В дискусиата се набляга и на цялостната роля на ДС: „изградила едно общество от зависими хора“ (пак там: 30); „налагането с полицейски средства (макар те съвсем да не бяха решаващите!) на един тип рисуване, на един тип писане ... Трябва да бъде разглеждана(о) като част от историята на българската култура“ (пак там: 42). Като вземем предвид как е структурирано властово българското социалистическо общество, логично е да се изследва дейността на ДС в полетата на културата на НРБ не само като проводник на идеологията и задачите, спускани от ЦК на БКП, но и като институция със собствени възможности да „играе“ на полето: не само да следи, да събира информация, да я обобщава и предава към ЦК, но и да конфискува книги⁴; да профилактира автори⁵; да корумпира автори⁶, да спира издаването на книги⁷, да участва в сложни властови операции за създаване или лишаване от символен капитал⁸, както и да планира и участва в провеждането на големи събития, като панаири на книгата, международни писателски срещи⁹, конгреси на културата и т.н.

³ В „Литература на случаите“ (2017) Пламен Дойнов засяга този проблем като част от своите наблюдения върху отделни творби и автори.

⁴ През втората половина на 1956 са били конфискувани 5766, а през 1957 г. – над 40 200 екземпляра материали на идеологическата диверсия. „Значителна част от тези материали се направляват на адрес на СБП, на държавни и научни учреждения, на учебни заведения и библиотеки, както и на лични адреси“ (Сборник 6: 123).

⁵ Профилактиката е вид сплашване и крачка към откриване на дело на съответното лице. За пример може да ни послужи „Справка относно профилактирани от 01 отдел на 06 управление лица през първото тримесечие на 1981 г.“, в която срещаме имената на Михаил Неделчев, Енчо Мутафов, Светлозар Игов, Клементина Иванова и др. (Сборник 31: 733 – 738).

⁶ Показателна е например подготовката за първата Международна среща на писателите в София и онази част от нея, в която биват „подкупвани“ чужди автори с български договори и издания, за да не критикуват политиката на НРБ (Страница 2020: 243 сл.).

⁷ „По наши сигнали ... не допуснаха отпечатването или спряха около 15 книги“ (тук срещаме имената на Боян Болгар, Иван Мартинов, Янко Добрев и др. – б.м., М.В.)“ (Сборник 31: 295).

⁸ Цялостен план за намеса на полето представлява документът „Мероприятия за усиление на контраразузнавателната работа и борбата на органите на ДС срещу идеологическата диверсия на противника сред писателите в България“ (Сборник 46: 525 – 534).

⁹ Виж подбраните материали на ДС разработки относно Международната среща на писателите през 1977 г., публикувани под заглавие „Българската Държавна сигурност в световното литературно поле“ (Страница 2020).

В перспективата на горните уводни разсъждения настоящото изложение не претендира, а и не би могло да претендира за изчерпателно изложение по темата по ред причини, една от които е самият регламент за работа с архивите на ДС и произтичащите от това огромни бели полета за изследователите. То разбира себе си като опит да заяви достатъчно убедително, че изучаването на литературата в НРБ през разбиранията за литературно поле или литературна система не би могло да се реализира научно коректно без контекстуализациите, които могат да произтекат от информацията, съхранявана в архивите на ДС. В процеса на няколко конкретни изследвания като подходяща методологическа основа се очертаха теоретични постановки на Луман (Луман 1984) и на Бурдийо (Бурдийо 1992). Аналитичен поглед към тяхната приложимост спрямо обсъжданата тема може да се открие във Влашки 2020: 27 – 30.

Възлов проблем при едно подобно прилагане на горепосочените теоретични постановки е разбирането за „автономия“ като „категория, с която са свързани диференцирани инструменти за анализ на литературни отношения, чрез които се наблюдават комплексни отношения и интеракции, механизми, стратегии и очаквания, определящи производството“ (срв. Вьолфел 2005: 5). Относно литературното поле на НРБ подобен подход прецизно и нагледно реализира Пламен Дойнов в „Литература на случаите“. Ключов в основанията за използване на постановката за „автономията“ аргумент намира Леон Хемпел в защитата на своята теза, че предписаното конформистко поведение на литературата не може да продължи до безкрайност: „Понеже тя притежава агонална динамика [...], което я отделя от политическите задания. В нея [...] се връща някакъв елемент на либерален дух, който произтича от традицията ѝ. Тъкмо в себеутвърждаването на пишещия „Аз“ спрямо идеологията на „Ние“ е заложена латентната динамика“ (Хемпел 2005: 17). Авторът отбелязва в аргументацията си, че в социалистическия лагер господстващата теория на отражението заедно с предписаните норми на социалистическия реализъм неминуемо водят до разминаване между литературното описване на ежедневието и неговата реалност, каквато я изживяват гражданите му. Вследствие на това автори, които не могат да бъдат тотални конформисти, изпадат в конфликт спрямо лоялността: изпълнителите на партийната воля, които най-често са чиновници, започват да изпитват недоверие спрямо тези автори и разгръщането на конфликта в полето на литературата става неизбежно. В НРБ тази процедура се осъществява при участието

на партийния апарат на БКП, на органите на ДС и на отделни, но най-често свързани с тях деятели в държавната институционална сфера¹⁰.

В литературното поле на социалистическата държава важен критерий изобщо за съществуване е лоялността на отделния индивид към идеологията и това е принудително състояние. Дори и да е налична еманципационна воля, тя остава някъде в личното пространство – като ефект на структурата тя е изключена (или още по-точно – престъпна и наказуема). Тъкмо тук ролята на Държавна сигурност в полето като информиращ и репресиращ орган се очертава като задължителен предмет на проучване. За разлика от либералното общество в тоталитарното институциите са централизирани и подчинени на идеологията, т.е. правилата на играта, въпреки че такива съществуват и в либералното, и в тоталитарното поле, не са еднакви и обособяването на обществени частични пространства (които в по-зрелите си години ДС ще нарича „салонни групи“¹¹, докато в по-ранните това е просто „вражески контингент“) в социалистическата структура е по-скоро вътрешна емиграция, отколкото функционално диференциране в полза на автономизирането. Именно в тази посока на проблематизиране трябва да се преосмисли и разбирането за символен капитал – той би могъл да бъде

¹⁰ Комунистическият натиск върху регулацията на полето е видим например от първите протоколи на партийната организация на писателите „Христо Ботев“ при I район на БРП (к) – София. На заседание от 26.12.1946 г. Н. Фурнаджиев пита „кой следи лошия литературен живот“ и „предлага да се правят доклади пред партийния комитет какво е излязло в печата, книги и пр.; също да се следи дейността на издателствата“. Орлин Василев предлага „към партийния комитет да се сформират комисии от по 2 – 3 души“. Под т. 3 е записано „Комисия за преводна литература – да следи издателствата. Не може всеки на своя глава да си пуска книгите на пазара. Да има предварителен надзор, защото има скандални случаи, които засягат комунистите“. Това всъщност е недвусмислен апел за партийна цензура, срещу която се изказва Челкаш, но решението в крайна сметка гласи: „Комисиите, които предлага Фурнаджиев, да бъдат организирани при официални институти“ (ДИА, ф. 357, оп. 1, а.е. 8, л. 4 – 7). С това решение на партийната организация на писателите се слага ясно начало на партийната комунистическа цензура в институтите на литературната система. Потвърждение на тази функция и в късните години на социалистическия период в превода дава преводачката и редактор в „Народна култура“ в периода 1982 – 1992 г. Федя Филкова (Филкова 2018). В посочената по-горе дискусия служителят на ДС Бончо Асенов потвърждава за целия период: „Цензори бяха шефът на издателството, партийният секретар, профсъюзниците, редакторите“ (Три литературни дискусии: 51).

¹¹ Такива се събират например около ДОН „Козел“ (Радой Ралин, а като част от членовете са отбелязани Б. Кунчев, Мирела Иванова и др.) или ДОП „Монахиня“ (Блага Димитрова, а като част от членовете – Р. Леонидов, Вл. Левчев, Ф. Филкова, К. Кадийски и др.) (Сборник 31: 722).

разглеждан като официално присъден (за лоялност към властта) и дисидентски (който се натрупва в отделните групи на опозиционни актьори, които не смеят да създадат по-широка мрежа помежду си, макар да се подкрепят в определени моменти). Множество убедителни доказателства за това дава изследването на Ивайло Знеполски „Как се променят нещата. От инциденти до голямото събитие. Истории с философи и историци“ (Знеполски 2016). Като дистрибутори на този капитал за официалния роля играят контролираните медии¹² (други в НРБ няма), а за дисидентския – най-вече мълвата. Естествено, официалното признание и свързаният с него капитал във всеки един момент принадлежат на властта (при изпадане в немилост актьорът губи не само символния си капитал, а понякога разсъдъка си (Знеполски 2016, ч. 2: 22 – 46), свободата, а и живота си (случаят с Георги Заркин¹³ е показателен за това), докато дисидентският при промяна на правилата (след обрата през 1989 г. например) започва да се схваща тъкмо като израз на автономност и литературност.

При оформянето на литературното поле в България след девети септември 1944 г.¹⁴ засилената тенденция на държавен протекционизъм в сферата на литературата до 1944 г. улеснява подчиняването на субсистемата изкуство на партийно-политическата власт. Активна роля в този процес играят писателите от „тайните“ комунистически организации до 1944 г. (част от тях са членове на Писателския съюз – Орлин Василев, Людмил Стоянов и др.) и „интелектуалците“, „внесени“ от СССР по линията на Коминтерна (възлова фигура тук е Вълко Червенков; регентът на България – марксисткият философ Тодор Павлов, който е избран през октомври 1944 г. и за почетен председател на СБП, а писателят Крум Кюлявков е ръководител на сектор „Култура“ в Агитпроп отдела на БРП (к). Същевременно част от отдела ДС към Дирекция на полицията, създаден през 1937 г., се трансформира в Бю-

¹² Като пример може да ни послужи една „Справка за оперативната обстановка в редакцията на в. „Отечествен фронт“. 120-те души, които работят там, биват следени от 11 различни сътрудници на ДС и са „уточнени лица подходящи за вербовка“, „агентурно-оперативното обезпечаване“ обхваща от климата в колектива до различните назначения, които се водят на отчет (Сборник 46: 592 – 601).

¹³ Георги Заркин (1940 – 1977) е журналист, поет, писател и политически затворник, убит без присъда в Пазарджишкия затвор. Мотивите за това убийство са много, но според проучванията на неговия син важна роля изиграват и негови стихове, четени по радио „Свободна Европа“, и желанието на западни поети и журналисти да се срещнат с него и да го подкрепят.

¹⁴ По-цялостно представяне на същината на тези процеси може да бъде открито в сборника „НРБ-литературата. История, понятия, подходи“ (Дойнов 2012).

ро „Печат“ към ДНМ – ДС, и до 1967 г. подsigурява агентурно-оперативната работа в периодичния печат, книгоиздателствата, печатниците и дори сред „вестникопродавците“, като първоначално работи „неофициално“ със Службата по печата и хартията в Министерството на информацията и регулира допускателността до публичното пространство на печатните произведения. Настъпва и времето на строгото прилагане на социалистическия реализъм под надзора лично на Вълко Червенков и с помощта на Главлит¹⁵. През 1967 г.¹⁶ по решение на Политбюро на БКП е създадено VI управление на ДС като специализиран орган за борба с подривната идеологическа дейност на противника.

В наблюдавания от нас период от 1944 до 1989 г. самата политическа власт, макар и силно централизирана в ръцете на група хора от ЦК на БКП, ще придобие „мрежов характер“ (Знеполски 2016, ч. 1: 209). Мрежовият характер се характеризира с постоянно променяне на властовите инструменти (това не се отнася до ЦК и неговия идеологически отдел и до структурите на ДС) и на овластените персони, които вземат решения. Казано с обикновени думи, през 3 до 5 години се видоизменят държавните властови представители и трудно се установява дължина, която може да подпомогне насочен в една посока процес в литературното поле. В същото време зад тази видима динамика стои един механизъм, който не се променя никога: всички властови решения се вземат от ЦК на БКП (много често – след допитване до ръководството на КПСС), те биват подготвяни от идеологическия отдел на ЦК – той събира информация, обработва я и предлага решения; основните инструменти за добиването на информация и прокарването на решенията са два – партийните бюра във всяко учреждение и партийните организации на всякакви нива (учрежденски, в творчески организации, районни, градски, окръжни и т.н.) и Държавна сигурност (тя има и права за налагане на своя изпълнителна воля чрез тъй нареченото „профилактиране“ – сплашване, ограничаване на права, подвеждане под следствие, а в по-ранни периоди – и вдворяване в трудово-възпитателни лагери). От посочените инструменти във връзка с подчиняване на литературното поле на властования ресурс на ЦК на БКП най-слабо изследвана е дейността на Държавна сигурност. Но тя е ре-

¹⁵ „Главлит“ е Главното управление по въпросите на литературата и издателствата (1952 – 1956), което се свързва с изграждането на цензорната система в НРБ (Чичовска 1991).

¹⁶ Както твърди един документ на ДС от 5.04.1976 г., поради безсилието на Запада да ликвидира социалистическия строй с военни и икономически средства, той е започнал най-широка идеологическа диверсия (Сборник 6: 398).

шително важна, защото е публично невидима и чрез своите механизми на работа може да санкционира от отделен човек (да го наблюдава, да го разработва, да го вербува, да го профилактира, да го предаде на предварително решен съдебен процес и т.н.) до възлови институции (във всяка една има щатен служител на ДС, който в близко сътрудничество със съответния партийен секретар е в състояние да влияе на всички вътрешни решения, в допълнение той има свой агентурен апарат, който може в оперативен порядък да насочва, спира, задвижва всеки един процес – производствен, оценъчен, контролен и т.н.). Няма социална сфера, която да не е обхваната от ДС. А обобщените ѝ доклади често са „строго секретни“, в два екземпляра (един до Тодор Живков и един за архив – вж. Пражката пролет и ДС (Сборник 8: 121). В наши дни са достъпни сборници с документи за отделни сфери, издадени от т. нар. Комисия по досиетата (<https://www.comdos.bg/нашите%20издания/sbornitsi>). От особен интерес за настоящото изложение са тези за образователната сфера, за интелигенцията и за средствата за масово осведомяване.

Още през 1946 г. тайните служби описват „Особености в работата на органите на ДС в борбата с вражеските сили на отделните сектори“. В категория „Интелигенция“ е отбелязано: „... да се разработват на първо време: 1. [обекти] в тясна връзка с хора от бившата власт; 2. Всички, които са били на служба при немците; ... 4. Всички, получили награди и похвали от немците; ... 9. Особено внимание ... Камарата на народната култура и професорското тяло“ (Сборник 6: 22). Според други данни от 1957 г. интелигенцията в България наброява 68 775 души (числото предполага тези да са поименно познати на службите), като в изкуствата са 15 216 души. При подобна бдителност може да се направи следното заключение: „От цялата заета в производството на идеологическия фронт интелигенция контингентът наброява към 8,4% (5330) и в основном е установен“ (Сборник 6: 125). В отговор се подготвят за агенти: „5 професори, има към 20 кандидати за вербовка из средите на професори, писатели, художници и др.“ (Сборник 31: 126), т.е. това са преки играчи на полето (хабитусът им се изгражда и чрез тайните връзки с ДС). И докато докъм средата на 50-те години на XX век усилията на властта са насочени към секторите на производството и разпространението, през 1957 г. II отдел „активизира работата по наблюдението на писателите“¹⁷ (Сборник 6: 129).

¹⁷ Този ход в полето ще доведе до бързо усвояване от писателите на приспособителско поведение (Сборник 31: 162) и ще насочва органите към подвластните на външно влияние автори – през 1960 г. в една „Справка за западно-буржоазно

Очевидно въпреки строгите мерки вражеската пропаганда намира почва и в България. За справяне с нея още от 1945 г. се разгръща агентурна мрежа. В по-късни години например агентурата по линия на художественотворческата интелигенция наброява: „в центъра са вербувани 25, а в СГУ и окръжните центрове 38 агенти... общо са използвани 443 агенти“, докато „контингентът наброява 498 лица (136 новоустановени) и от тях „80% са обезпечени“... „профилактирани са 262 души“ (Сборник 6: 590). Като цяло в началото на 80-те години агентурният апарат наброява 5034 бройки при контингент 11 541, като 50% са в СГУ и областните дирекции (пак там).

Тази структура в полето на интелектуалната дейност е устойчива през целия наблюдаван от нас период. През 1947 г. отдел „А“ и отдел „В“ наблюдават „художници и писатели... към 521, реакционно настроени 80 – 90, комунисти към 150“ (Сборник 31: 35). В групата на книгоиздателите и книжарите от 115 обекта 24 издатели са реакционери („стремят се да издават книги с реакционно и опасно съдържание“, „да пропагандират западноевропейската литература“ като например групата около Славчо Атанасов („отявлен фашист“) и неговите „Златни зърна“. В доклада за 1948 г. ДС констатира, че „всред писателите бяха отбелязани случаи на интригантство поради това, че някои от тях бяха наградени с похвали“ (очевиден пример за игрите на властта в полето на литературата от типа „разделяй и владей“¹⁸). В

влияние...“ срещахме имена на автори, „които пишат и подражават на западната мода“: Ивайло Петров Кючуков, Васил Попов, Боян Болгар и др., композитори, художници, балетисти и т.н. (Сборник 6: 250); към анализи защо се допускат антисъветски публикации като тази на Г. Божинов в сп. „Септември“ през 1975 г. – „Гора зелена, вода студена“ (в документа „Информация № 63 относно ... някои материали, публикувани в издания на СБП“ като оперативно интересни срещахме имената на Любен Дилов, Найден Вълчев, Станка Пенчева, Вълчо Раковски, Енчо Мутафов, Атанас Свиленов, Светлозар Игов и т.н.) (Сборник 46: 519 – 523). Т.е. насочва ДС към конкретиката на професионалното присъствие в полето.

¹⁸ В едно свидетелство на съпричастен свидетел откриваме следното доказателство: „Отношението на комунистите към културните ценности и към творците, особено към писателите, е ярко изразено и в доклада на Цола Драгойчева пред Политбюро на ЦК на БРП (к) на 24 януари 1946 г. (...) заедно със зверското си ожесточение към редица писатели, тя се осмелява да каже и някои истини за своите, за „партийните“ писатели Орлин Василев, Георги Караславов, Христо Радевски, нарича ги „рenegати“, „блюдолизци“, пригодили се в партията и в писателски Съюз, (sic) без никаква борба срещу фашизма. Крум Кюлявков и Андрей Гуляшки са според Цола Драгойчева „пълни некадърници“, които заедно със „златорожците“ Никола Фурнаджиев и Георги Цанев, както и Орлин Василев са се „откъснали от задачите на нашата нова сталинска епоха“ (Огойски 2009: 16).

доклада за 1951 г. се споменава, че „сред вражеските елементи е настъпила по-голяма предпазливост“, докато през 50-те „са се активизирали... в очакването на нова война, чрез която да се промени режимът у нас“ (Сборник 31: 45). Активизация се наблюдава и през първата половина на 1957 г. поради Унгарските събития и тя е свързана с „отричане на социалистическия реализъм“ (Сборник 31: 87). Затова и тайните служби затягат мерките срещу тях.

Колкото напредваме в годините, виждаме как тази структура, станала вече част от литературното поле, се усъвършенства и влияе в различните му сектори (примерно през 1970 г. контингентът е профилиран: в СБП – 86 обекта; в ДО „Българска книга“ и „Хемус“ – 54; в СБЖ и столичния печат – 62; в Комитета за изкуство и култура – 50. Те са били наблюдавани от 101 секретни сътрудници – 58 сътрудници и 43 осведомители – с. 224). В докладите вече се описват и подривни механизми в рамките на литературното поле: „ДОР (оперативна разработка – б.м., М.В.) „Лицемер“, писател-преводач безпартиен, бивш дипломат, обработва неукрепнали млади писатели и ги насочва към заемане на ръководни позиции в СБП“ (Сборник 31: 221); ДС разкрива, че в преводаческите среди си поставят задача „да се създаде група „надеждни“ преводачи на западна поезия, която да се противопостави на „просташката партийна поезия“ (Сборник 31: 278). Очевидно става категорично ясно, че няма играч, институция или ход в полето, които да не биват санкционирани от ДС.

По тази обективна причина проучването на литературното поле в НРБ и на отделните случаи, събития и процеси в него изисква тяхното контекстуализиране и спрямо практиките на ДС.

ЛИТЕРАТУРА

Ангелов 2007: Ангелов, В. (съст). *Строго секретно!: Документи за дейността на Държавна сигурност 1944 – 1989. България. Министерство на вътрешните работи; България. Министерски съвет. Централен държавен архив.* [Angelov, V. (sast). *Strogo sekretno!: Dokumenti za deynostta na Darzhavna sigurnost 1944 – 1989. Bulgaria. Ministerstvo na vatreshnite raboti; Bulgaria. Ministerski savet. Tsentralen darzhaven arhiv.*] София: Галик, 2007.

Бей 2005: Bey, G. Brecht, Seghers, Sartre: Das literarische Feld begreift sich selbst. // Ute Wölfel (Hg.). *Literarisches Feld DDR. Bedingungen und Formen literarischer Produktion in der DDR.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, 139 – 154.

- Бурдийо 1992:** Bourdieu, P. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Editions du Seuil, 1992.
- Влашки 2020:** Влашки, Мл. *Рецепцията на Кафка в България до 1989 г.* [Vlashki, Ml. *Retseptsiyata na Kafka v Bulgaria do 1989 g.*] Пловдив: Сдружение Литературна къща (Страница), 2020.
- Вьолфел 2005:** Ute Wölfel (Hg.). *Literarisches Feld DDR. Bedingungen und Formen literarischer Produktion in der DDR*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Гаузел 2008:** Gausel, C. (Hg.) *Erinnerung als Aufgabe. Dokumentation des II und III Schriftstellerkongresses in der DDR*. Göttingen: V & R Unipress, 2008.
- ДИА ф. 357 Б:** Партийна организация на писателите „Христо Ботев“.
- Дойнов 2003:** Дойнов, Пл. Три литературни дискусии 2003: *Три литературни дискусии: Досиетата на Държавна сигурност в българската култура; Литературни страници и литературни сайтове; Литературен преглед 2000 – 2001*. [Tri literaturni diskusii: Dosietata na Darzhavna sigurnost v balgarskata kultura; Literaturni stranitsi i literaturni saytove; Literaturen pregled 2000 – 2001.] София: Академичен център за литература и култура, 2003.
- Дойнов 2012:** Дойнов, Пл. (съст.). *НРБ-литературата. История, понятия, подходи*. [Doynov, Pl. (sast.). *NRB-literaturata. Istoriya, ponyatiya, podhodi*.] София: Кралица Маб, 2012.
- Дойнов 2015:** Дойнов, Пл. Разораването на литературното поле (септември – декември 1944) [Doynov, Pl. *Razoravaneto na literaturnoto pole (septemvri – dekemvri 1944)*.] // Пл. Дойнов (съст.) *9 септември 1944. Литература и политика*. София: Кралица Маб, 2015, 13 – 89.
- Дойнов 2017:** Дойнов, Пл. *Литературата на случаите. От „Тютюн“ до „Хайка за вълци“*. Казуси в литературното поле на НРБ. [Doynov, Pl. *Literaturata na sluchaite. Ot „Tyutyun“ do „Hayka za valtsi“*. *Kazusi v literaturnoto pole na NRB*.] София: Сиела, 2017.
- Знеполски 2016:** Знеполски, Ив. *Как се променят нещата. От инциденти до голямото събитие. Истории с философи и историци*. 1. и 2. част. [Znepolski, Iv. *Kak se promenyat neshtata. Ot intsidenti do golyamoto sabitie. Istorii s filosofi i istoritsi*. 1. i 2. chast.] София: Институт за изследване на близкото минало & Сиела, 2016.
- Луман 1984:** Luhman, N. *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1984.
- Огойски 2009:** Огойски, П. *Записки за българските страдания 1944 – 1989 г.*, т. 3. [Ogoyski, P. *Zapiski za balgarskite stradaniya 1944 – 1989 g.*, t. 3.] София: ИК „Роксана“, 2009.

Сборник: Комисия за разкриване на документите и за обявяване на принадлежност на български граждани към Държавна сигурност и разузнавателните служби на Българската народна армия. Поредица „Из архивите на ДС“: *Сборник № 6 Държавна сигурност и образованието* (2011); *Сборник № 8 Пражката пролет и Държавна сигурност* (2013); *Сборник № 31 Държавна сигурност и българската интелигенция* (2015); *Сборник № 46 Държавна сигурност и средства за масово осведомяване* (2017) [Sbornik № 6 Darzhavna sigurnost i obrazovaniето (2011); Sbornik № 8 Prazhkata prolet i Darzhavna sigurnost (2013); Sbornik № 31 Darzhavna sigurnost i balgarskata inteligentsiya (2015); Sbornik № 46 Darzhavna sigurnost i sredstva za masovo osvedomyavane (2017).]

Страница 2020: Българската държавна сигурност в световното литературно поле. [Balgarskata darzhavna sigurnost v svetovnoto literaturno pole.] // *Страница*, 2020, № 3, 236 – 256.

Филкова 2018: Филкова, Ф. Превод и цензура. [Filkova, F. Prevod i tsenzura.] // Дойнов, Пл. (съст.) *Цензурата върху българската литература и книга 1944 – 1989*. София: Кралица Маб и Департамент „Нова българистика“ на НБУ, 2018, 121 – 128.

Хемпел 2005: Hempel, L. Die agonale Dynamik des lyrischen Terrains. Herausbildung und Grenzen des literarischen Feldes der DDR. // Wölfel, Ute (Hg). *Literarisches Feld DDR. Bedingungen und Formen literarischer Produktion in der DDR*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, 13 – 30.

Чичовска 1991: Чичовска, В. Главлит (1952 – 1956). Изграждане на единна цензурна система в България. [Chichovska, V. Glavlit (1952 – 1956). Izgrazhdane na edinna tsenzurna sistema v Bulgaria.] // *Исторически преглед*, 1991, № 10, 38 – 69.

ЧУЖДОЕЗИКОВО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ



**CHILDREN CROSSING BORDERS: EXPERIENCE
AND KNOWLEDGE IN ELIZABETH BARRETT BROWNING’S
JUVENILE CAUTIONARY TALES**

Yana Rowland
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This paper focuses on Elizabeth Barrett Browning’s juvenile cautionary prose-fiction tales in the period 1814 – 1818: *Sebastian or the Lost Child*, *The Way to Humble Pride*, *Disobedience*, *Julia or Virtue*, and *Charles de Grandville*. Border-crossing refers to the hardships of learning through experience in the process of individuation. A context of juvenile writing in England (late 18th – early 19th centuries) is suggested. Another purpose of the current study is to examine a child’s frontier movement in view of the literary act as self-exegesis.

Key words: Elizabeth Barrett Browning, juvenilia, cautionary tales, border crossing, identity, ex-centricity

Based on a hermeneutical platform I would like to suggest at a later stage of this research, I focus on 5 works of E. Barrett’s: *Sebastian or the Lost Child*, *The Way to Humble Pride*, *Disobedience* (all 1814), *Julia or Virtue* (1816), and *Charles de Grandville* (1818).¹ Maturing in a tactile way in terms of length, complexity of narration, and subtlety of tagging moral, these stories offer walks beyond the borders of home. Roaming around forests known for their soporific effect (*Sebastian*), nearly drowning in rivers while saving one’s sibling (*Disobedience*), instructing and forgiving infantile adults threatened by pernicious habits (*The Way to Humble Pride*), rescuing poor blind harpers (*Julia*), reflecting on one’s own defects of character (*Charles de Grandville*), Barrett’s child is eager to learn through experience – in mini Robinsonades, or mini gospels of self-help.

Juvenile writing possesses an exegetic potential: it actually aims at overcoming the monotony of singularity through development of the

¹ I have adhered to Elizabeth Barrett’s original spelling and punctuation following Sandra Donaldson’s complete edition of the poetess’s work referenced hereby.

imagination as an emanation of the need to dialogize whereby feeling and fancy rule over rational consideration. Or, as Madame De Staël's *Corinne* argues: "fancy must ever precede reason, as it does in the growth of the human mind" (De Staël 1833, *Corinne*, ch.4, n. p.).² In Browning's early moralistic tales the amorphousness of the notion of freedom in a child's mind gradually gets channeled into the awareness of practically useful knowledge not only as personal fulfilment but as a communal necessity.

A number of juvenile poems by Barrett in the period 1814 – 1819 relate of friendless, God-forsaken, jeopardized young souls, forgotten by adults, all alone in woods where beasts lurk,³ of children driven by their fancy and desire for self-affirmation to forest huts, over the boundaries of the permitted, familiar, or proper (*The Beggar Boy's Petition to Little Sam*, 'Down in a vale, a little cottage stood', 'By the Side of the Hill Hollow', 'As I Wandered Along thro' a Wood', *Where Can Happiness Be Found; On Poverty* etc.). Although early poems hinge on mortality, death is not a preferred punitive tool or aim of cognition – a fact worth noticing against some formidable Evangelical notions of sin and damnation. Thus, a decree against disobedience may read: "Oh! Children all, then be aware/ Or you will fall in Sorrow's snare/ If ye your parents won't obey / Nor listen to their generous sway" ('Far along a Rugged Wood', 1814, ll. 21-24)!

Scholars have discerned Elizabeth's obsessions: places, objects, ideas – all converging into her ritualistic fidelity to the spatiotemporal value of a literary work. Elizabeth's passion for reading, however, was a pathway which excluded incidental contact with the external world and,

² A woman writer's agony over art as feeling and fancy is an issue well explored by M. Brotton in her research of the Georgian child and the impact of literature (especially *Corinne*) on E. Barrett's juvenilia. Barrett's translation of Dante's *Divina Commedia* (1819 and 1845-46; Browning 2010, 5: 326, 689–94) immerses the reader into her "darker, woodland gothic poetry" which conveys a young mind's descent into the unknown or uneasy to grasp. The result: a lifetime ontic hesitancy over divine truth as innate or experientially acquired (Brotton 2004: 158, 164–65, 186–87).

³ Dorothy Hewlett notes the especial "cautionary" nature of Barrett's juvenile poetics, born, also, by the actual borderline position of the impressive family estate of Hope End which stood on the cusp between England and Wales – an expanse of free nature stimulating the imagination (Cf. Hewlett 1953: 12, 19). Margaret Forster's perspicacious research of the life of EBB stresses the "cordon-sanitaire" atmosphere of the natural peace yet stern patriarchal order the estate boasted. The child-writer produced stories and poems for her own mother who was supposed to buy those and disseminate them amidst the public; the family secured a unique form of protected, secluded, aestheticized existence, distinguished by a surprisingly varied bouquet of pedagogical rules and medical practices (cupping, laudanum, flannel rollers against indigestion and irregular menstruation) (Forster 2004: 3, 10-11, 14, 16, 25, 377).

for more than half her lifetime, with adults other than closest family members, nearest neighbors and reliable literary contacts (approved by father Barrett). An admirably avid learner and enthusiast willing to develop her talent beyond limits, eager to travel conscientiously through time, for the most part on her own and through knowledge of classical languages (Cf. Dennis 1996: 29, 31), Elizabeth fought infancy's "short-sighted" and imitative faith in the world (Alexander 2005: 78, 80). Letters to her family between 1812 and 1817 reveal her anxiety about limits: her own potential and position; her parents' approval for outings (BC 1984–1985,1: 9; letter 9, August 31 1812); her reception of art in the Louvre in the context of her uneasiness over distances threatening family unanimity ("however far – we may be separated [*sic*]; either in the gulph of life, or in death, my love shall triumph over it, and shall never be constrained", BC 1984 – 1985, 1: 20-21, letter 26, Decr 26 [1815]). She dreams of visiting Greece, "where we can receive so much learning," "... much beyond the bounds allotted to me" (BC 1984-1985, 1: 40-41, 45-46, letters 50 & 53, July and Nov 1817). Lilian Whiting notes Barrett's hybrid cognitive finesse – a girl with a doll in her hand, an 8-year-old connoisseur of Homer, and a protector of the poor (during her father's charitable missions "to revive the simple faith in God that ... met every real need of life;" Whiting 2010: 23-26), as the writer's unpublished diary of 1831 – 1832 also informs (Barrett 1969: 5).

Always true to sense and content, at the expense of, often, neglect for conventional form (Hayter 1962: 15-16), Barrett relates to life as to a book-in-progress – in need of interpretation, just as do Sebastian and Julia in the respective stories. They decipher and rescue: Sebastian – his own grandfather from a dungeon in a wood, Julia – a starved Irish harper in the street of a pitiless urban world (for which she is rewarded with a handsome sum of money, and a title from the King of Britain – for her mother). Dramatizing a need to speak about growing up, Ba writes to "construct 'a second self,'" laying down her ambitions to communicate with family and strangers – through the centralization of child as protagonist (Cocks 2004: 94-95, 101). Humbly present through a 3rd-person narrator in *Sebastian*, *The Way to Humble Pride*, *Disobedience*, and varied, in *Julia*, by a more confidential We-narrative, and in *Charles de Grandville* by an ostensibly unperturbed 1st-person account, Barrett's own writing voice gets stabilized, nonetheless unable to overcome a hermeneutic undulation between self-certainty and external appreciation in capturing Self as process rather than product.

* * *

Let us peep into three other “juvenile” examples.

One. The Brontës’ literary apprenticeship (1826 – 1838), for instance, extends beyond legitimate childhood. It includes tales, chronicles, adventurous accounts of eminent men, fanciful romantic novellas, journals, *The Young Men’s Magazine*, Emily and Anne’s *Gondal* sagas and their Birthday and Diary papers (1834–45). Marked by a much more prominent self-expository authorial voice, audible in a steadier “I” narrative, they persist through an impressionism of conveying their minds, with some incidents involving a wider and more elegant range of characters and almost documentary historical precision (e.g. *The Peninsular War*, 1808 – 1814), prefaced, occasionally, by the author’s intentions. Charlotte’s opulent imagination is a desire to cognize by way of overcoming internal conflict and boundaries by wading into animated nature and architectural designs (“barren land, the evil desert,” “high mountains,” “gloomy forests”, “the slough of criminality,” a “vast, enclosed plain full of tombs and monuments,” “a ... house, ... hid from view by a thick forest” etc. (Brontës 2010: 5, 7, 8, 31, 35, 55, 57, 158).

Two. Jane Austen’s *Love and Friendship* (1790) and *The History of England* (1791). In the former, during a roundabout journey between Bath, Bedfordshire, Wales and Scotland, orphaned (and soon widowed) Laura declares her aspirations beyond the provisions of her upbringing: “When in the Convent, my progress had always exceeded my instructions, my Acquirements had been wonderful for my age, and I had shortly surpassed my Masters” (Austen 1922: 3). In the latter, in a critical account of English royalty between Henry IV and Charles I, by “a Partial, Prejudiced, and Ignorant Historian, with very few Dates” (Austen 1922: 101, 103), Austen parades unconditional trust in history as a defective attitude, purporting to interpret major episodes of her very own England imaginatively, without “informing,” relying, inter-textually, on “Shakespeare’s plays” as a chief chronology, sparing readers what she believes they already know, disputing what she could not actually recollect (Austen 1922: 110). Succinctly, the writer hints that, despite the seriousness of her endeavor, neither the gravity of content (e.g. a debate about Roman Catholicism over Anglo Protestantism), nor the assumed acceptability of form (a chronicle) of what she writes ought to be taken at face value.

Three. Christina Rossetti’s *Maud* (1850) was written when the poetess was approaching the outermost limit of childhood – the age of 21. *Maud* relates of a true talent which perishes in the vice between conventional acceptance of social roles (“daughter, sister, wife,” Rossetti

2008: 293) and a young individual's ambition to attain self-fulfillment through poetic composition. Her genius is never granted a form of recognition – physically, or spiritually. Maud Foster, aged 15, “small though not positively short ... easily ... overlooked but ... not easily ... forgotten,” locks her writing book – “neither Common-Place Book, Album, Scrap-Book nor Diary,” but “a compound of all these,” with “original compositions not intended for the public eye” (ibid. 265-66). Maud gets fatally hurt in a carriage accident while travelling: three weeks later she dies, unable to finish an *Epithalamium*. What is Maud's transgression? Cognizance, hypersensitivity, infectious cheerfulness, yet utter self-criticism, and some triviality (she is deemed foolish and affectatious, ibid. 266). A prolific writer, she exceeds by far her cousins and friends' literary talents, and in a bizarre sonnet she argues that “youth is not always such a pleasing sight” (ibid. 271). But perhaps her greatest weakness and her tragic mishap is her promise of a “strict conformity to her mother's injunction that both windows should be kept closed” (ibid. 286): Maud might have been able to jump out of the carriage and avoid the disaster. It was all about a window closed – a minute detail yet a symbolic prompt about restriction, barrier, and counter-pedagogic myopia.

Reactionary despondency, stealthy irony, and non-conformist curiosity plague Barrett's juvenilia, too.

Elizabeth may well have commemorated the patriarch of Hope End when conveying Charles De Grandville. Now 21, a “child” sufficiently independent and able to secure its own safety, in a gust of ekphrastic self-expression yet self-doubting fear, Charles looks at his dead father's portrait which issues “a dreadful anger within his dark sparkling eyes” and “a bitter smile ... on his curled lip” (Browning 2010, 5: 276). In other tales (*Sebastian, Disobedience* and *The Way to Humble Pride*), all penned by a pre-teenager, Barrett interrogates age a factor of self-sustenance. Julia is barely able to pronounce properly: she may be about 3. Sebastian is “about six years old.” Oliver (*The Way to Humble Pride*) may be similarly aged. All three rescue adults.

An outstanding instance of solid faith yet disregard for parental authority is Sebastian, noted for his “negligent simplicity,” trust in instinct, and fancy. Sebastian lives in a cottage on the borders of Whales. A natural learner, he wades into the wood, assured – upon his grandfather's advice – that there are no ghosts. A triple falling asleep provides a proleptic insight of the whereabouts of his suffering grandfather in Sebastian's progress toward knowledge: from “frightful dreams,” through to a prayer (“Oh! Heavenly Father [!]”), and the discovery of “a magnificent Castle” where

his grandpa wanes, robbed of all his money, locked, hoping for mercy from above (Browning 2010, 5: 185-86). Here, infancy stands for providence: Sebastian arrives in time to rescue the lugubrious adult (“Now you my son are come to deliver me”) – they both leave “by way of the trap door.” The story remains elliptical, judging by Barrett’s last punctuation mark – an ultimate dash stands for narrative tension and explanatory contrast.

In *The Way to Humble Pride*, *Disobedience* and *Julia* a child’s misery is aimed at instructing and chastising the parent whose ignorance is thus exposed against a massively uninformed adult world. A dedication (*The Way to Humble Pride* and *Julia*) inserts an authority-addressee – Elizabeth’s own mother, Mrs. Barrett: “Madam, I request you to accept this little story If you would buy this yourself & write copys to be sold for the public. ... I am, ... / Your most ob^t Hum^{ble} Serv^t / Hope End 1814 ...;” “I dedicate this little volume to her whose smile ever cheers my endeavours to please, ... who shines an ornament to her sex, and all around her” (Browning 2010, 5: 185–86, 217). The child’s work is to be merchandized and the distributor is required to note the writing “I”. This creates a needed distance between author and target recipient, securing the longevity of the literary work as a message in the process of dialogue between two participants – in the same game in which the young writer expects to be recognized and financially rewarded for her efforts.

All five stories contain the element of a home-away-home cyclic journey which allows for revision of one’s previous behavior, with prospects for the future, and a shift of importance from centre (home) to periphery (beyond home). In *Charles de Grandville* an unexplained sin is suggested so that the self-reflexive narrative has a recuperative effect but because the story is left incomplete there is no evidence of reformation. Maturation never occurs without some illegality of moving around: a perilous wood (*Sebastian*), a beckoning river (*Disobedience*), the implied metropolitan gambling house (beyond the family’s home, “some miles from London,” *The Way to Humble Pride*). The actual dangers of other spaces (wood and city) get muted for the experiential wisdom they offer.

A child’s mind grows – the stretch of literary events becomes longer, more complicated, inclusive of a greater range of characters, and a need to verify a moral lesson in conversation. Hence the dramatization of an initiatory problem in more or less independently defined parts, or chapters (*Charles de Grandville*), or in a clearly demarcated journey between countryside and city (*Julia*, whose original manuscript amounts to 15 separate sheets of paper). Storytelling unfolds as self-exegesis in time and space – in dedicatory headings, or through a retrospective architecture

where argumentation conveys a guilty confession about one's inability to be a better person. Experience begins to look like a shared educational playground between author and character. *Julia* starts with a spelling exercise ("no my know dare," *ibid.* 217). *Charles De Grandville* promotes a self-conscious narrator who intrepidly makes an example of his own failure of mind and character by way of emotionally hiccupping over his uncouthness and remoteness from closest family and friends. In *Julia* the narrator is docilely detached through a 3rd-person posture which prefigures a sermonizingly Thackerian *We* – a self-ironization above a multitude through storytelling as an apologetic self-concealment and minimization of an ideal: "we must now withdraw ourselves from the drawing room of fashion, to the smiling playroom" (*ibid.* 217, emphasis added).⁴

The only tale with a truly female protagonist is *Julia*. The demolition of boundaries between infancy and adulthood here transpires through a child's assumption of responsibility for action, through the counterbalance between literacy and empathy in Julia's attitude, and through the writer's decision to credit the juvenile heroine with a voice of her own, audible at critical moments of the life of the family. The tale's volume surpasses the earlier modest production. *Julia* is termed "a novel" – a declaration of the writer's expansive project and an expressed preference for a specific genre. The misery, redundancy and spiritual starvation implied in the pun the name of the family estate contains (*Crapton Hall*, "the asylum of misfortune," i.e. "crap," *ibid.* 217) are made up for by the harmony Julia brings to the place, where she and the valiant governess Miss Octavia Mordant rescue people in the fire that occurs (while the mother is preposterously passive yet rashly prepared to "die with [Julia]"). Child and servant manifest the writer's desire to create a richer social background and a romanticized context for the *vice-virtue* conflict: goodness and generosity of mind are not directly proportional to literacy and a higher rank. Julia's speeches deserve recognition. The child's infelicitous grammar clashes with the juvenile character's generosity of mind. When she donates her money, intended for a doll, to the blind harper, she utters "no mind pepy daw my die dare poor Man" (*ibid.* p. 219), which, translated into adult language, probably means: "never mind my pretty doll [as] [the] poor man may die." During the fire at *Crapton Hall* Julia makes an important decision: "Dare fire urte, my no mind, pute my down, taky poor Boy." Said she pointing to Oliver; 'Den come upy my' – she paused – 'oh but den fire urty you den – Well leavy my me den – my die den – my do

⁴ Compare: "We do not claim to rank among the military novelists. Our place is with the non-combatants" (Thackeray 1998: 346).

doody God upy dare.” In short: the fire may hurt her, but her brother Oliver must be rescued first, the Countess must take care of herself; a good turn is right and proper for a Christian. Julia could not be more than 4. The child writer herself disguises her own fears and reflections on virtue by way of distinguishing another, younger, child – through speech. That is, a) she is able to see herself from the outside, from a distance; b) she appreciates her own experience as a child. A wise and crafty authentication of the infant writer’s own age – in contradiction to its supposed experiential limitations.

Elizabeth’s juvenile literary world epitomizes the comforts and restrictions of middle-class life. This would explain the range of breach of normative behavior corroborated in the exchange between author and heroes as well as child and adult. Children bathe in almost palatial comfort but not beyond the standard of their class. A bunch of privileged heirs, Barrett’s young explorers are in for trouble by definition: there is plenty to breach as things have been all too well arranged. Nearly all are emotional outcasts (and Sebastian – perhaps indeed an orphan). A desire to satiate one’s curiosity and see what is beyond – in the wood or in a river, or around caliginous city streets – is a chance for liberation from the cast that class and gender mould. In *The Way to Humble Pride* the family lives on the curbs of London; it is the father who falls into disgrace – a veritable critique of adult sanctimony dismantled by a final moral: “it is not riches alone, that can make people happy, but also Virtue” (ibid. 187). In *Disobedience* the family castle has perched on the borders of the Liffy – possibly a token of the writer’s own eagerness to expand her geo-cultural knowledge⁵ beyond the borders of her native state.

But there is one crucial component of border-crossing on the level of aesthetic self-perception. The androcentric turn Barrett takes as she opts for boy-culprits over girl-delinquents. As many pedagogical literary examples signal, mischief is not gender specific. Neither could it be trusted that tutorship is gender restricted. What matters is that a young male protagonist allows the author – a young woman – to bargain, expand, and examine herself reversely, at a stage when her own family would be the organ of sanction of her talent and literary performance. In *Charles De Grandville* we have an adult male 1st-person narrator who prefigures a characterological (Dickensian) self-revisionist – repulsed by the material

⁵ Barrett’s early correspondence documents her family’s trip to France in 1815. On the other hand, her aunt and uncle are known to have lived in “County Carlow, Ireland, near Dublin and the River Liffey” (Donaldson. In: Browning 2010, 5: 189).

privileges of his own milieu, left on the fringes of visibility, audibility, professional contributivity, and emotional involvement.

Further on, I should like to indicate the necessity to consider Victorian psychology in terms of understanding promotive and repressive attitudes to infant self-sufficiency in literature, based on the empirics of pleasure and pain. I would urge an investigation of the porousness between innateness and actual experience in the cultivation of knowledge (based on E. Burke: Burke 2001: 543, 548, 550) as a dependence between “enfolding” and “unfolding” through language of man’s contrary desires to be for oneself yet for the sake of an other (Cf. Herder 2012: 204, 209). The latter would take me to debatable points such as: objectified reality; the boundaries of self in terms of an ultimate other who helps the *I* get ferried across time and space by way of overcoming its illusory givenness as sameness, aloneness, and absolute separateness (i.e. “sense-certainty through something else;” Cf. Hegel 1977: 58-59, 67, 80); the placement of one outside of oneself in pure perception as an arrival at the other in the acquisition of knowledge (Bergson 1991: 28, 45, 75); the transformative impact of truth-telling in education, and the problematic demarcation line between vice and virtue, play and real life, sensation and ideation (Cf. Hume 2009: 17, 21, 698–99, 724; Baier 1993: 267, 271); the unattainability of absolute objectivity within the constant erosion of boundaries between self and other (“one cannot be thought without the other, ... instead one passes into the other,” which jeopardizes egology (Ricoeur 1994: 3-4, 16, 32, 56, 86, 110-11, 122)); and Barrett’s ontic sway in self-objectification as self-doubt. To this I would add an Eagletonian touch: limits create man and self-legitimation proves to be a denial of absolute freedom “except in pure solitude” (Eagleton 2005: 68, 72).

Barrett’s synoptically didactic early cautionary tales aim at engaging with child: its emotional life and its unruly nature in a world where abiding by, and rejection of, norm go hand in hand with the reconciliatory yet subversive essence of self-exegesis as duty. The emergence of a child scholar-critic is accompanied by the gradual centralization, self-interiorization, and stylistic stabilization of the young protagonist through a 1st-person narrative voice (*Charles de Grandville*) whereby the mind becomes its own story. Further research on the birth of the writer in Elizabeth Barrett as related to the matter of the acquisition of knowledge as trespassing conventions may lead us to a modest conspectus of topical expertise: Athena Vrettos’s cogitation on the role of evolutionary biology in understanding child psychology and correctional children’s fiction regarding “the stability of the self and the coherence of consciousness”

(Vrettos 2002: 74, 82); L. C. Roberts's exploration of 18th- and 19th-century moral tales intent on acculturating the young mind in terms of promoting self-criticism with regard to gender (Roberts, L. C. 2002: 361, 365, 367); Margaret Evans's look into the transformation of the scary late 17th-century moral tale for children into a friendly companion, with "death and damnation... still important concerns" (Evans 2004: 239, 242); C. Sutpin's observations over the Victorians' "conflicting constructions of the child" as sinner and angel (Sutpin 2004: 54-55). In other words, there is a scholarly context which scrutinizes the redemptive, conversational, and gendered background of learning and of literacy in a class-conscious society which places the matter of the utility of reading within the epistemology of knowing the unknowable.

As for contextual examples from children's literature produced by adults, I would emblemize: the catechetical emotional journeys in Comenius's *Orbis Sensualium Pictus* (1658) and early 19th-century illustrated renditions of Bunyan's *The Pilgrim's Progress* (1678); tutorials in piety and play in Isaac Watts's *Divine Songs* (1715), (with a ball and pincushion practice in) John Newbury's *A Little Pretty Pocket Book* (1744), and A. L. Barbauld's *Lessons for Children* (1778–79); the lifelike domestic tales, varied between often recondite prohibition and true entertainment, in S. Fielding's *The Governess, or, Little Female Academy* (1749), M. Wollstonecraft's *Original Stories from Real Life* (1788), M. Edgeworth's *The Parent's Assistant* (1800), M. M. Sherwood's *The History of the Fairchild Family* (1818), and C. Sinclair's *Holiday House* (1839); the relativity of truth and goodness in E. Lear's *Book of Nonsense* (1846), L. Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), G. MacDonald's *At the Back of the North Wind* (1871), and R. L. Stevenson's *A Child's Garden Of Verses* (1885), to mention but a few.

In Barrett there is no bitter instructional prophylactic (of the kind, say, James Janeway's *A Token for Children*, 1671, conveys by way of publicizing the acutely distressing anguish of those doomed to suffer in harrowing hell)⁶. The child-author is contemplative and innately empathetic. Her juvenile moral tales exemplify what I should like to define within Hayden White's meta-historical juxtaposition between Romance and Satire: "a drama of self-identification symbolized by the hero's transcendence of the world of experience, his victory over it" and the

⁶ "O Hell is a terrible place, that's worse a thousand times than whipping; Gods anger is worse than your Fathers anger... O Child, this is most certainly true, that all that be wicked, and die so, must be turned into hell; and if any be once there, there is no coming out again" (Janeway, qtd. in Zipes 2005: 512).

ultimate admission that one is “a captive of the world rather than its master” (White 1975: 8–9). *Sebastian* and *Charles de Grandville*, best of all, describe childhood and adolescence as the necessity to seek, yet the impossibility of a full attainment of, independence as self-fulfillment. Growing up is never easy. But it is literature – the activity Barrett gave herself to ever since a young child – that, as Iser argues, “permits limitless patterning of human plasticity, ... [indicating] the inveterate urge of human beings to become present to themselves; this urge, ..., will never issue into a definite shape, because self-grasping arises out of overstepping limitations” (Iser 1993: xi). The self-exegetic value of border crossing – whether occasional or deliberate – particularizes the status of the child as mediator between ignorance and literacy in ontological terms. Here, the temporariness of the physical and mental “consistency” of the growing individual⁷ may be seen as compatible with the notion of the permeability of the boundaries between independence and dependence in the relationship between, and typology of, characters as well as on the level of a writer’s self-fashioning.

The intercourse between disobedience and obedience, fault and success, reprimand and reward, ignorance and insight in early Barrett may be viewed as a communication between (authorial) singularity of mind and recurrence of (inherited) cultural-behavioral models in children’s dramatic development based on leaps ahead through surprises provoked by instances of pain. From the viewpoint of historical hermeneutics, “singularity is only half the truth ... Without the recurrence of the same, ... singular events ... could never occur” (Koselleck 2018: 5). Translated into the context of Barrett’s juvenile cautionary tales: no conventional barriers set by proper parental presences (or absences) – no incentive for discovery, no chance for individuation through the acquisition of knowledge through experience, despite the rate of peril involved and the predictability of outcome typifying such adventures. Finally, I would venture an essentialist-experientialist coda, resorting to Locke’s concept of the clear board on which life scratches (as it incites a most humanizing faculty – the imagination): “Let us then suppose the mind to be ... *white paper, void of all characters* ... ; how comes it to be furnished? ... Whence has it all the materials of reason and knowledge? To this I answer ... from experience” (Locke 1824: 77, emphasis added). Touch and sensation – first. Fancy, reason, and an ‘I’ – second. “Character” – printed or literary – may be taken as an advertent metaphor for the promethean struggle between containment and liberation,

⁷ “... it will be impossible, in that constant flux of particles of our bodies, that any man should be the same person two days, or two moments together” (Locke 1824: 84 – 85).

imitation and free will, a struggle which would become a holograph of Elizabeth's own life – an inevitability of knowledge as (artistic) survival. Knowledge... it bugs all those who choose to dispute their age, size and capacity, even if just by way of scribbling.

REFERENCES

- Alexander 2005:** Alexander, Chr. "Defining and Representing Literary Juvenilia." // *The Child Writer from Austen to Woolf*. Eds. Chr. Alexander and J. McMaster. Cambridge University Press, 2005.
- Austen 1922:** Austen, J. *Love and Friendship and Other Early Works*. New York: Frederick A. Stokes Company Publisher, 1922.
- Baier 1993:** Baier, A. C. "Why Honesty Is a Hard Virtue." // *Identity, Character, and Morality. Essays in Moral Psychology*. Eds. O. Flanagan and A. Oksenberg Rorty. Cambridge, Massachusetts & London, England: A Bradford Book. The MIT Press, 1993, 259 – 282.
- Barrett 1969:** Barrett, E. *The Unpublished Diary of Elizabeth Barrett Barrett, 1831 – 1832*. Eds. Ph. Kelley and R. Hudson, Athens, Ohio: Ohio University Press, 1969.
- BC 1984 – 1985, 1:** *The Brownings' Correspondence*. Vol. 1 (1809 – 1826). Eds. Ph. Kelley & R. Hudson. Wedgstone Press, 1984.
- Bergson 1991:** Bergson H. *Matter and Memory*. New York: Zone Books, 1991.
- Brontës 2010:** Brontës, The. *Tales of Glass Town, Angria, and Gondal*. Ed. Chr. Alexander. Oxford University Press, 2010.
- Brotton 2004:** Brotton, M. J. *Elizabeth Barrett Browning's Juvenilia and Children's Culture in Georgian England: An Introduction to "Julia or Virtue."* <<https://commons.und.edu/theses/3086>> 1 January 2021.
- Browning 2010, 5:** Browning, E. B. *The Works of Elizabeth Barrett Browning*. In 5 Vols. Gen. ed. Sandra Donaldson. London: Pickering & Chatto, 2010.
- Burke 2001:** Burke E. "From *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*." // *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. V. B. Leitch. London & New York: W. W. Norton & Company. 2001, 539 – 551.
- Cocks 2004:** Cocks, N. "The Implied Reader. Response and Responsibility: Theories of the Implied Reader in Children's Literature Criticism." // *Children's Literature. New Approaches*. Ed. K. Lesnik-Oberstein. Palgrave Macmillan, 2004, 93 – 117.
- Dennis, 1996:** Dennis, B. *Elizabeth Barrett Browning. The Hope End*

- Years*. Seren: Poetry Wales Press Ltd, 1996.
- De Staël 1833:** De Staël, G. *Corinne. Or, Italy*. <<http://www.gutenberg.org/files/52077/52077-h/52077-h.htm>> 21 August, 2020.
- Eagleton 2005:** Eagleton T. *Holy Terror*. Oxford University Press, 2005.
- Evans 2004:** Evans, M. "Texts in English Used by Children. 1500 – 1800." // *International Companion Encyclopaedia of Children's Literature*. 2nd edn. Vol. I. Ed. P. Hunt. London & New York: Routledge, 2004, 239 – 248.
- Forster 2004:** Forster, M. *Elizabeth Barrett Browning*. Vintage, 2004.
- Hayter 1962:** Hayter, A. *Mrs. Browning. A Poet's Work and Its Setting*. London: Faber and Faber, 1962.
- Hegel 1977:** Hegel, G. W. F., *Phenomenology of Spirit*. Trans. A. V. Miller. Oxford University Press, 1977.
- Herder 2012:** Herder, J. G. Von. *Philosophical Writings*. Trans. and ed. Michael N. Forster, 2012.
- Hewlett 1953:** Hewlett. D. *Elizabeth Barrett Browning*. London: Cassell and Company LTD, 1953.
- Hume 2009:** Hume, D. A. *A Treatise of Human Nature. Being an Attempt to Introduce the Experiential Method of Reasoning into Moral Subjects*. The Floating Press, 2009.
- Iser 1993:** Iser, W. *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Koselleck 2018:** Koselleck. R. *Sediments of Time. On Possible Histories*. Transl. and ed. S. Franzel and St.-L. Hoffmann. Stanford, California: Stanford University Press, 2018.
- Locke 1824:** Locke, John. *The Works of John Locke in 9 Vols. An Essay Concerning Human Understanding*. The 12th edn. Vol. 1. London: Rivington, 1824.
- Ricoeur 1994:** Ricoeur P. *Oneself as Another*. Trans. K. Blamey. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994.
- Roberts 2002:** Roberts, L. C. "Children's Fiction." // *A Companion to the Victorian Novel*. Eds. P. Brantlinger and W. B. Thesing. Blackwell Publishing, 2002, 353 – 369.
- Rossetti 2008:** Rossetti, Chr. *Poems and Prose*. Oxford University Press, 2008.
- Sutpin 2004:** Sutpin, C. "Victorian Childhood. Reading beyond the 'Innocent Title': Home Thoughts and Home Scenes." // *Children's Literature. New Approaches*. Ed. K. Lesnik-Oberstein. Palgrave Macmillan, 2004, 51 – 77.

Thackeray 1998: Thackeray, W. M. *Vanity Fair*. Penguin Books, 1998.

Vrettos 2002: Vrettos, A. "Victorian Psychology." // *A Companion to the Victorian Novel*. Eds. P. Brantlinger and W. B. Thesing. Blackwell Publishing, 2002, 67 – 83.

White 1975: White, H. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 1975.

Whiting 2010: Whiting, L. *The Brownings. Their Life and Art*. The Echo Library, 2010.

Zipes 2005: Zipes J. Ed. *The Norton Anthology of Children's Literature. The Traditions in English*. New York & London: W. W. Norton & Company, 2005.

SOCIETY AND IDENTITY IN CHARLES DICKENS' *HARD TIMES*

Efstratios Kyriakakis
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

One major aspect featured in Charles Dickens' novels that has been of high interest throughout the years is society. It is present in almost everything that Dickens wrote, in the same way that the search for one's identity has been perceived as part of his works. This coexistence of society and identity in Dickens invites the notion that there must be a connection. In this paper I aim to perform an examination of the role of society in the development of one's identity in Dickens' writing – specifically, in his novel *Hard Times*.

Key words: Dickens, identity, society, childhood, hermeneutics

A vessel through which the characters both find and escape their identity in Dickens' works is society. In *Oliver Twist* we have the orphan who tries to outgrow that stigma; in *A Christmas Carol* we have Ebenezer Scrooge who is just a bitter old man to society and, in the end, attempts to be reintegrated in that very society; and in *Great Expectations* we have Pip who is trying to find a better fate through the ladder of social class. Society always plays an important role in Dickens' novels because it is a major source of, and attribute to, one's identity. It is important to establish this function of Dickens, because this way the perception about society and identity building becomes applicable not only to literature, but also to life, so that aesthetics and ethics intersect in a common subject area. Moreover, social status was of great importance in the Victorian era. In contrast to family, which is a very small and limited social unit, society is in many ways everything outside of the family and the next influence one comes in contact with.

Society can have two effects on the process of identity building – on the one hand, your status and rank in it can limit your possibilities in identity growth, and on the other hand, society can give you a platform to reinvent yourself, far away from the weight of the family. Still, in the Victorian era, the first effect seemed to prevail over the second, predominantly. In many of Dickens' works, one's status in society

appeared to only be a limitation (positive or negative) and it seemed to also create the incentive in one to impress others – even if that meant living outside their realistic reach. Dickens portrayed the upper class as having to always be perfect and appropriate; the middle class as struggling with either avoiding the introduction to the lower class or obtaining entrance to the upper class; and the lower class, which was very much ignored by the higher classes, just fighting for survival, certain of the impossibility of escaping their fortune. The regular presence of the before mentioned is also featured in John Bowen’s examination of the influence of the writer Dickens, where Pip is used as a sample: “Pip in *Great Expectations*, for example, tries to recreate himself as a gentleman, only to learn how his apparent freedom and self-creation are inseparably entangled with the history of crime and class oppression embodied by the convict Magwitch” (Bowen 2006: 264). Because of this recurring appearance of society and identity, one has the possibility to argue that this problem is Dickensian, and maybe, by extension, Victorian. The platform on which this thesis will be tested is Dickens’ tenth novel *Hard Times*. The choice of *Hard Times* can be justified through its multiple examples of characters in search of their identity through society. Moreover, the connection between social class and selfhood can also be seen in this quote by Harold Bloom who identifies: “...the book as a testament to Dickens’s conversion away from a commercialized and industrialized England and back towards a supposed juster and more humane society” (Bloom 2006: 15). This supports the idea that society is a recognized feature in this novel.

The Limiting Faculty of Society

First, we are going to look at the limiting faculty of society. In this section of the paper we will talk about the characters that function as samples of how society can limit the growth of one’s identity on the examples of Sissy Jupe and Stephen Blackpool.

Stephen Blackpool is “trapped” in a marriage because of his social status. There is a way to end the marriage, but because he has not, or ever will have, enough money to get the divorce he must continue with this life. There is a “better” partner for him in the face of Rachael, but this is not a viable choice because of external factors. Moreover, he is driven away by his peers and his boss, because he chooses to side with neither of them in a feud of the classes. And last but not least, his reputation is damaged even more when he is accused of a crime, not because of his character or his past, but because of his social status. Taking into account all these comments one can better understand why the reader will probably feel as

though Stephen himself has less influence over his own identity than does society. This feeling is then cemented even further by the fact that Stephen finds some sort of redemption after his death not by his own actions, but rather by the initiative of part of the society that had put him in that situation to begin with. To a restricted extent, Martin Heidegger actually establishes this connection between identity and society in his examination of reality and the External World,¹ when he addresses one of Kant's theories: "Kant presupposes both the distinction between the 'in me' and the 'outside of me', and also the connection between these; factually he is correct in doing so..." (Heidegger 1996: 248). Heidegger then continues by partially disagreeing with Kant's theory, but he has already expressed his faith in that connection in the quotation. This suggests that Heidegger believed in the existence of interdependence between identity and society, since a connection between those two would propose an attributive link. How one's identity is deeply rooted in society, sometimes in ways we cannot reliably grasp, is also a feature touched upon by William J. Richardson in *Heidegger and Psychoanalysis*: "...these laws...are not abstractions but are inscribed in human culture itself and determine the subject² through signifying chains by one's ancestral past, family history, social milieu..." (Richardson 2003: 17). And, because of the examples given in this paper, one might argue that Dickens had been able to display this in his novels and in his characters.

Another excellent example that appears at the beginning of the book is Sissy Jupe who is introduced as girl number twenty. This introduction robs Sissy Jupe of any identity, it takes the human trait away from her and turns her into some kind of object. The fact that this happens at a school, which is one of the earliest contacts children have with society, makes this incident even more important. And after she is asked about her name, she is even denied her right to use it, when Mr. Gradgrind tells her that it should be Cecilia: "'Sissy is not a name,' said Mr. Gradgrind. 'Don't call yourself Sissy. Call yourself Cecilia'" (Dickens 2009: 3). When she finds herself in a difficult situation she is taken in by Mr. Gradgrind. However, when she fails to live up to his expectations, and in extension to society, she is taken out of school and is practically forced to become a servant to the family. The probability of illogicality in all of this is shown when Sissy becomes the voice of reason and reality towards the end of the novel, proving that she is being underestimated because of false standards and her social status.

¹ Everything outside the I, outside our own self.

² "Subject" here being used in place of man.

The Authority of Society over the Child

At this point a comment on the status of the child in society and the results of it is in order – of course, in accordance with Dickens’ works. J. Hillis Miller, while exploring many Victorian themes, takes an interest in the child-character in Dickens and the origins of it. Miller argues that Dickens used these characters in a therapeutic way, because of his own difficult childhood (cf. Miller 1990: 35). This can be proven by just some examples of child-characters in Dickens: Pip, whose childhood is developed lengthily in *Great Expectations*; Oliver Twist, probably the most prominent of Dickens’ child-characters; and David Copperfield, with the autobiographical nature of the novel. Actually, *David Copperfield* is also singled out by Harold Bloom in his introduction to Charles Dickens as “the first therapeutic novel” (Bloom 2006: 6) and then he also acknowledges Dickens’ habit of using his child-characters as a method of self-healing (cf. Bloom 2006: 6). And if *David Copperfield* is only the first of these therapeutic novels, *Hard Times* is no exception. For this reason we will have a look at Louisa and Tom Gradgrind, who present us with a powerful juxtaposition regarding society and its authority over the child.

In Louisa Gradgrind we have the perfect example of a child being forced into a role she is not fit for. Rather than being raised according to her identity, she is raised according to society’s view of children. This tendency is visible also in the fact that she is given away to a man of a specific social status, and not to a man suitable for her growth as a person: Mr. Bounderby. Moreover, she is seen by James Harthouse as an object to conquer, not a person to be loved. Perhaps the best example to demonstrate the authority of society is her first “real” expression of identity, when she rejects Harthouse, Bounderby and her father’s philosophy:

‘Father, you have trained me from my cradle?’

‘Yes, Louisa.’

‘I curse the hour in which I was born to such a destiny... as it has been my task from infancy to strive against every natural prompting that has arisen in my heart.’

(Dickens 2009: 205)

In this short excerpt from the novel the reader can observe the effect of this “training” and its repercussions on Louisa’s identity. This is an excellent example of the lack of agency concerning one’s own character that children influence family (and by extension society) had over the

child's identity in the Victorian era and how it is very much present in Dickens' novel.

The total opposite to Louisa, but in the same manner a victim of society's authority, is her brother Tom. He is, once again, forced into a role not appropriate for him. He is given some freedom his sister never had, but this freedom results in a limitation of personality growth. This corruption is also mentioned in a straightforward way by Dickens himself, when he named a chapter with Tom in its center "The Whelp" despite him not being a child anymore in that part of the book. The difference between Louisa and Tom is also visible in their introduction: "But, Louisa looked at her father with more boldness than Thomas did. Indeed, Thomas did not look at him, but gave himself up to be taken home like a machine" (Dickens 2009: 11). From this excerpt one should take away how Dickens, probably affected by his own experience of this pattern, succeeds in showing the effects and importance of society in identity building at this early age. Sylvia McLeod singles out the importance of Dickens' childhood and his child-characters in her examination of Peter Ackroyd's biography of Dickens: "Having offered so much detailed evidence of the events of Dickens' early life, Ackroyd encourages the reader to ponder, with him, the possibility that intimations of Dickens' childhood resonate in his fiction" (McLeod 1997: 58). From this extract one should take away that Dickens' attempts at understanding himself better through his own works is discussed to such a degree that it is almost considered a fact. Paying closer attention to Dickens' child-characters, some of which have been named as examples here, it seems that this statement is more than just fair. It seems as if Dickens is trying to understand himself and his childhood better through those characters – a pattern also discussed in Carolyn Dever's study of Dickens and psychoanalysis, where she mentions that "early psychoanalytic critics linked Dickens's representations of childhood innocence and betrayal directly to the failure of his own childhood family" (Dever 2006: 218). This adds to the credibility of Dickens' works as examples of identity building processes, since Dickens seems to be focusing on that aspect concerning the character of the child. In addition, the place of society in the identity building procedure can also be traced to Dickens' personal life and his child-characters, because of Dickens' portrayal of society through himself. Sylvia McLeod points out in her analysis of the biography³ that Dickens' experience of the Victorian society makes him and his personality a representation of the Victorian character (cf. McLeod 1997: 245-246).

³ *Dickens* by Peter Ackroyd. Aylesbury: Minerva, 1990.

The “Mask” of Identity Society Provides

One other aspect that needs to be discussed is the “false” identity society is able to provide to its members. Society can act as an “escape” from identity, in the same way it acts as a limitation. As Martin Heidegger observes, “...Dasein⁴ is essentially Being⁵ with Others⁶” (Heidegger 1996: 281). To narrow it down, Heidegger argues that one exists because one interacts with other people and their surroundings, which forms one’s identity. Without the Other there is no identity because every encounter, or lack of such, is an essential part of it. The presence of any person in one’s existence contributes to the totality of one’s whole identity. And considering this argument, one might promote the idea of “false” identity through society. For this we will look at the examples of Mr. Bounderby and James Harthouse.

In Mr. Bounderby we have a powerful man of humble beginnings who turns out to be a fraud. However, even before the “reveal” of his true origin Dickens gives hints of the duality of his identity by the use of specific adjectives and the reaction of other characters: “Eyeing Mr. Bounderby from head to foot again, [Mr. E. W. B. Childers] turned from him, as from a man finally disposed of, to Mr. Gradgrind” (Dickens 2009: 31). Mr. Bounderby’s “mask” allows him to perform many deeds (e.g. convince Mr. Gradgrind to let him marry Louisa). This would not be possible without the influence of society. After the truth about him comes out the reader is left with two identities: the fictionalised self-made man, and the “real” dishonest Bounderby.

The other example is James Harthouse, a man from the upper class that takes an interest in Louisa. He is seen as a charming man of status, but when the curtains fall he exposes himself as the exact opposite. He is permitted to follow his immoral intentions because of his social status and not because of his actual worth. Moreover, during his “relationship” with Louisa the focus is on her, not him. This enhances the obvious clues that society’s influence over identity is a force to be reckoned with. This feeling is amplified by the fact that there is no actual punishment for Harthouse in the novel. He is confronted only by Sissy:

⁴ *Dasein* is a German word which literally means “being there” and “existence”, though Heidegger uses it to refer to the experience of “being” and as a synonym to the “human entity” – which is to describe man as a mortal being, a being in time, with an awareness of that.

⁵ Being is used by Heidegger as a close synonym to *Dasein*.

⁶ Other is used by Heidegger to describe everything outside of the I, one’s own self.

‘You may be sure, sir, you will never see her again as long as you live.’

Mr. Harthouse drew a long breath; and, if ever man found himself in the position of not knowing what to say, made the discovery beyond all question that he was so circumstanced. The child-like ingenuousness with which his visitor spoke, her modest fearlessness, her truthfulness which put all artifice aside, her entire forgetfulness of herself in her earnest quiet holding to the object with which she had come; all this, together with her reliance on his easily given promise – which in itself shamed him – presented something in which he was so inexperienced, and against which he knew any of his usual weapons would fall so powerless; that not a word could he rally to his relief

(Dickens 2009: 219)

This is arguably the only moment in the novel when Harthouse faces some sort of repercussion for his actions and the fact that it comes from Sissy, and not some other member of society, shows how much freedom he is given because of his “mask”.

Opposing Views

As a final remark, I would like to mention that J. Hillis Miller argues in his chapter about *Oliver Twist*, “[Dickens] has neither added to reality nor distorted it in any way, but has made himself a perfect mirror reflecting reality as it is” (Miller 1990: 32). Since Miller is talking about Victorian literature and Dickens in general, it is only fair to assume that Dickens is this “perfect mirror reflecting reality” in all his works – which would include *Hard Times*. Nevertheless, there is also some critique of Dickens and his portrayal of Victorian society. Various authors have expressed their concern that Dickens was actually not such a “perfect mirror” but rather a broken mirror of his own views altering society’s reality in his writing. One of those authors is Angus Wilson, who, in his essay on Dickens’ heroes and heroines, expresses his opinion of Dickens’ portrayal of Victorian society as ambiguous because of the contradictions in his characters and the inconsistencies in his earlier and later novels (cf. Wilson 2006: 85-86). This is an argument made several times by critics of Dickens and it opposes our previous statement that Dickens’ society is an accurate depiction, but I believe this to be just a difference in the point of view. There may be inconsistencies between his earlier and later novels, but this should be viewed as an evolution of the writer Dickens. Dickens displayed progress with every novel of his, which is visible by his last two completed novels: *Great Expectations* is regarded by many as his magnum opus, while *Our Mutual Friend* is considered as one of his more complex novels.

Also, concerning contradictions in characters, Dickens may be seen to exhibit the overall nature of humanity. People can be unpredictable and Dickens' characters mirror exactly that feature of humanity. This function of Dickens is also pointed out by Robert L. Patten in his analysis of the influence of Dickens' publications in parts: "... Dickens's artistry has been reclaimed on many fronts, from the unmatched skill with which he structures sentences and prose rhythms to the profoundly observant and trenchant analyses of people and society he provides" (Patten 2006: 21). Rather than labeling Dickens' portrayal of society as ambiguous, one should understand it as a depiction of the Victorian society through the eyes of one of its prime cultural heroes. This role of Dickens is also commented upon by Catherine Waters in her essay on Dickens as a reformer of culture when she explains that "his fiction and journalism thus incorporate the times in which they were written in ways that go beyond the reflection of topical issues to reform culture, showing how the narratives we read produce the norms and values of our society, and shape the people we may become" (Waters 2006: 172). Dickens included Victorian society in his writing the way he perceived it and, Dickens being one of the most influential writers of the Victorian era, it would be fair to regard him as the "perfect mirror" mentioned above.

All in all, we have established that the problem of identity building and society is present in Dickens and is applicable to his works in general. *Hard Times* and its characters provide arguments for society's influence over one's individual and private identity, proving society's role as a limitation to the identity building procedure. Likewise, the importance of the character of the child as part of, and contribution to, society is even more interesting because of Dickens' own childhood. Dickens' therapeutic child-characters exemplify society's influence over identity building: Dickens may be observed to have been trying to understand this influence through his writing. Society apparently influenced his own identity the same way it could be seen to affect the identity of his characters. This also enforces Dickens' credibility in his portrayal of society and its influence. Therefore, as mentioned before, the problem becomes Dickensian and, through the cultural importance of the author Dickens, a problem of Victorian society. Thus, society has to be distinguished as a key element of Dickens' narrative of identity building in general and the possibility for expansion into Victorian Literature cannot, and should not, be ignored.

REFERENCES

- Ackroyd 1990:** Ackroyd, Peter. *Dickens*. Aylesbury: Minerva, 1990.
- Bloom 2006:** Bloom, Harold. "Introduction." // *Bloom's Modern Critical Views: Charles Dickens*. Updated Edition. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 2006, 1 – 26.
- Bowen 2006:** Bowen, John. "Dickens and the force of writing." // *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies*, Eds. John Bowen and Robert L. Patten. New York: Palgrave Macmillan, 2006, 255 – 272.
- Dever 2006:** Dever, Carolyn. "Psychoanalyzing Dickens." // *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies*, Eds. John Bowen and Robert L. Patten. New York: Palgrave Macmillan, 2006, 216 – 233.
- Dickens 2009:** Dickens, Charles. *Hard Times*. UK: Penguin Random House, 2009.
- Heidegger 1996:** Heidegger, Martin. *Being and Time*. Trans. Joan Stambaugh. Albany, New York: State University of New York Press, 1996.
- McLeod 1997:** McLeod, Sylvia. *An Examination of Biography in Possession by A.S. Byatt and Dickens by Peter Ackroyd*. Perth, Western Australia: Edith Cowan University, 1997.
- Miller 1990:** Miller, J. Hillis. *Victorian Subjects*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- Patten 2006:** Patten, Robert L. "Publishing in parts." // *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies*, Eds. John Bowen and Robert L. Patten. New York: Palgrave Macmillan, 2006, 11 – 47.
- Richardson 2003:** Richardson, William J. *Heidegger and Psychoanalysis*. 2003. <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302003000100001> (5.12.2020).
- Waters 2006:** Waters, Catherine. "Reforming Culture." // *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies*, Eds. John Bowen and Robert L. Patten. New York: Palgrave Macmillan, 2006, 155 – 175.
- Wilson 2006:** Wilson, Angus. "The Heroes and Heroines of Dickens." // *Bloom's Modern Critical Views: Charles Dickens*, Updated Edition. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 2006, 83 – 90.

IMÁGENES DE JAPÓN EN LES FLEURS DU MAL DE CHARLES BAUDELAIRE¹

Lourdes Terrón Barbosa
Universidad de Valladolid

PICTURES OF JAPAN IN CHARLES BAUDELAIRE'S *LES FLEURS DU MAL*

Lourdes Terrón Barbosa
University of Valladolid

The article demonstrates the influence of Japonism on some important and interesting parts of the literary works of Charles Baudelaire, more specifically on *Les Fleurs du mal*. The research work carried out is of great critical novelty as it includes some original ideas about the poetic work of the famous writer and raises issues that have not been discussed in the light of literary criticism on French literature until now. The central hypothesis that this work maintains is easily identifiable from the theoretical perspective we start at – the Japanese *waka poetry* taking into account the contact of symbolists, cursed, and modern writers with the new aesthetic currents of the period such as Japonism, Art Nouveau or Dandyism. The paper explores the writers' search of new sensations, perceptions, images and literary concepts.

Key words: Baudelaire, Japonism, Modernity, Japan, 19th century French literature

El origen de la poesía waka. Introducción

El *Man'yōshū*, la antología de poesías Waka más antigua de Japón, compilada en el siglo VIII contiene más de 4500 poesías. Aproximadamente en 1500 de ellas, o sea una tercera parte del total, aparece el nombre de alguna especie vegetal. Puede decirse que el libro está literalmente plagado de plantas. Estos nombres se encuentran, por supuesto, en poesías sobre las estaciones, pero también en las que tratan temas como el amor, la muerte, los

¹ Proyecto de Investigación Arte y cultura de Japón en España. Difusión e influencia Ref. PGC2018-097694-B-I00. Código interno: 248162. MICIU. Gobierno de España.

viajes y las celebraciones, entre muchas otras. También es notable su variedad. En el *Man'yōshū* aparecen unos 160 nombres de vegetales, de los cuales alrededor de 50 corresponden a flores. Seguramente no existe en el mundo otra antología poética que contenga tal cantidad de denominaciones vegetales. En Japón, en cada estación florecen muchas plantas distintas. Con este trasfondo los japoneses siempre han disfrutado de las flores, ya sea a través del arreglo floral *ikebana* o vistiendo kimonos con motivos florales. Existe desde tiempos antiguos un género de *waka* dedicado al tema de las estaciones. La gente solía reunirse en grupos para disfrutar componiendo, por ejemplo, poesías inspiradas en la primavera, si esa era la estación actual. Era común incluir en las obras el nombre de flores específicas como, por ejemplo, las del ciruelo o el cerezo. Aparentemente, a partir de esta costumbre los japoneses adquirieron la capacidad de recordar los nombres de muchas plantas y flores. Por añadidura, al hacer un regalo a alguien, se solían entregar también flores y una poesía *waka* sobre el tipo de flor escogido. Es fácil imaginar que esto haya hecho proliferar las *waka* con temas florales y la variedad de flores que aparecen en ellas. Charles Baudelaire no fue ajeno a esta moda literaria en el París de 1867, momento de la llegada de la primera exposición universal sobre Japón, haciéndose promotor en Occidente de esta influencia del japonismo, entre otras muchas que fluyen a lo largo de su trayectoria poética. Nuestro trabajo demostrará la influencia de los *waka* en el escritor maldito y poeta decadentista en su obra maestra, *Les fleurs du mal*, que ha marcado las bases de la literatura y la filosofía moderna más actual de nuestro siglo, conectando a Japón con la vanguardia literaria occidental del siglo XXI, a través del decadentismo, la modernidad y del simbolismo francés, que ha marcado e impregnado la literatura japonesa oriental y la europea occidental más actual, a través del imaginario de la preservación del planeta mediante la reivindicación de la naturaleza en nuestra historia de vida cotidiana. Las sucesivas reediciones de *Les fleurs du mal* perfilan y afianzan esta tendencia adquirida en 1857, siete años antes de que llegara la exposición Universal a París, momento en el que se gesta la visionaria obra, no sin olvidar que Baudelaire ya entró en contacto con Japón y la poesía *waka* mucho antes, hacia 1850, cuando los primeros precoces viajeros europeos empiezan a aportar noticias sobre el País del sol naciente.

1. La moda del japonismo en Francia

Habrá que esperar hasta finales del siglo XIX para que la cultura japonesa haga su verdadera entrada en Europa y encuentre pleno reconocimiento. En efecto, la política instaurada por el *Sogún* Iemitsu

Tokugawa en 1641, que tuvo como consecuencia el cierre del acceso de los puertos japoneses a los extranjeros, fuerza a Japón a aislarse de Occidente durante varios siglos y no volverá a abrir sus fronteras hasta mediados del siglo XIX bajo la presión de EE.UU. Fuera de los acuerdos comerciales firmados con Europa, una de las consecuencias de esta apertura será el descubrimiento para el público europeo de todo un universo artístico fascinante y seductor. El japonismo nació, así, de la fascinación que ejercían los libros, estampas y otros objetos artísticos que venían de este país lejano y que suscitaban un verdadero furor en toda Europa. Es a través de las grandes exposiciones universales en las que todos los países invitados del mundo presentan su mejor rostro político, económico y cultural, como hará su aparición y entrada en Europa el País del Sol Naciente en 1862. Inicialmente, será Londres la primera ciudad europea escogida. Pero es sobre todo en París, en abril de 1867, cinco años después de que en Londres, donde la moda del japonismo se manifestará con más fuerza. En este momento París atrajo la visita de numerosas personalidades oficiales de diferentes países, entre ellos, el rey y la reina de Bélgica, el zar Alejandro II, Luis II de Baviera y desde Japón viajó el príncipe Tokugawa Akitake (1853-1910), que vino a Europa durante un año. Su visita a París tuvo lugar del 24 de septiembre al 9 de octubre de 1897 y se encontró, además, en Bruselas con la familia real belga. Esta visita causó en el país y en la prensa gran curiosidad y entusiasmo. Es el momento del descubrimiento, entre muchas maravillas, de las lacas, las armaduras, los vestidos, las sedas japonesas, la cerámica y, para la mayoría de los artistas apasionados por el arte, de la poesía *waka* y de las estampas de la escuela *ukiyo-e*, prácticamente desconocidas en Europa. Verdadera revelación, el pabellón de Japón es una excelente introducción a la vida cotidiana de este país, aún extranjero, donde el visitante europeo pudo descubrir la estrecha relación que el pueblo japonés tiene con el arte. La era del japonismo había comenzado. Émile Zola escribe numerosos artículos sobre el arte japonés y Claude Monet y Vincent van Gogh adquieren numerosas estampas de la escuela *ukiyo-e* (pintura del mundo flotante). Sucumben también al encanto de estas estampas Félicien Rops, Fernand Knopp y Victor Horta. Baudelaire no pasa desapercibido en absoluto de esta moda y de su influencia, siendo un perfecto conocedor del japonismo desde 1830, inspiración que cuadraba a la perfección con sus gustos exóticos y bohemios. No debemos olvidar que en 1857 escribe *Les fleurs du mal* y que el gran ilustrador de sus primeras y sucesivas ediciones es precisamente Félicien Rops, el cual se había dejado seducir al completo por la fascinación que sentía hacia Japón y el extremo Oriente. Sus

novidades, sus diferencias, sus similitudes, sus costumbres, en definitiva, el perfume embriagador de su exotismo, que aparece en una época en la que las búsquedas estéticas de estos grandes maestros europeos de la literatura y el arte están agudizando sus sentidos hacia nuevas modas extravagantes en busca de la modernidad. Se transcriben en las estampas japonesas escenas de la vida cotidiana, paisajes urbanos, barrios del placer, rostros de actores célebres, mujeres jóvenes vestidas con sus majestuosos kimonos hablando bajo los cerezos. Grabados de madera y dibujos en papeles con colores muy delicados. Esta escuela se dirige sobre todo a la burguesía mientras que la gran pintura clásica va dirigida a las clases dirigentes. Hokusai e Hiroshige se transforman en los pintores más conocidos de Europa. Hacia 1850 surgen los primeros europeos que viajan a Japón. En Francia y en Bélgica, los primeros viajeros fueron Théodore Duret (1838-1927) y Henri Cernushi (1821-1896). Las citadas tendencias son recogidas y asimiladas por Baudelaire en su famosa obra *Les fleurs du mal*, otorgándole inspiración y tema para muchos de sus poemas. Al ser Japón, el extremo oriente y el japonismo una moda marginal, erudita y de una élite intelectual cultivada, es lógico pensar que en la época fuera conocida, valorada y estudiada en los círculos literarios del momento, a los que pertenecía Baudelaire, pero también que un número muy reducido de críticos de la literatura y del arte hayan mencionado esta influencia hasta el momento, la cual aclararía una parte muy importante del misterio de su escritura en todos los temas relacionados con la naturaleza, la vida y el famoso *spleen* tan reivindicado por el poeta.

2. Japonismo, modernismo y modernidad. Los viajeros modernos

La curiosidad y el interés por la cultura y el arte japonés en Francia se inicia en París, ciudad de residencia habitual de Charles Baudelaire, y no sólo ha dado lugar a inspiraciones estéticas que legitiman las investigaciones realizadas por determinados artistas en búsqueda de una renovación en la composición y en la iconografía de sus obras, sino que también ha estado basada, desde su origen, en una red muy sutil y casi invisible de relaciones centradas en torno a determinados objetos y temas japoneses, en muchos casos relacionados con el erotismo. Así, si el caso de la recepción de determinadas estampas japonesas en medios artísticos franceses y, más concretamente, parisinos, es relativamente desconocida, el papel que han jugado en la difusión del japonismo en Francia determinados escritores y artistas, introductores del *modernismo y la modernidad* en el país y en toda Europa, precisa, también, de un estudio

minucioso y detallado por las mismas razones. Son ellos quienes, sin haber sido necesariamente conscientes de su importancia, han definido las grandes líneas de este interés y curiosidad por Japón y quienes, a través de publicaciones y organización de exposiciones han jugado un papel determinante en la elaboración de criterios de selección del arte japonés y han introducido también una escala de valores en los mismos. La unión de los modernistas a las tendencias japonizantes y a la moda del japonismo no cesará de afirmarse hasta tal punto que muchos artistas expondrán sus obras acompañadas de estampas japonesas de Hiroshige salidas de sus propias colecciones, fue el caso del artista Georges Lemmen. Estética y erudición se unen en una colección en la que el *ukiyo-e* es considerado como una fuente de información e investigación sobre la historia, la cultura y la lengua japonesa. Así junto a las obras de los grandes maestros del *ukiyo-e*: Utamaro, Hokusai e Hiroshige, aparecen también estampas y libros ilustrados que dan testimonio del interés de los escritores modernos por la literatura, la poesía y el teatro. El fenómeno del japonismo se extendió así a grandes capitales europeas como Londres o París, donde artistas, escritores y coleccionistas participaron activamente en la difusión de la cultura extremo-oriental a través de las exposiciones universales y los salones privados. París y sus mejores escritores modernos, como Baudelaire, no se quedaron al margen de esta nueva aventura artística. Más que un efecto de moda, el japonismo suscitó un verdadero cuestionamiento del arte y sus convecciones. El japonismo se inscribe, pues, en una necesidad de renovación artística. Esta nueva tendencia por sus temas de predilección que son la naturaleza y el movimiento, permitió, sin lugar a ninguna duda, que nuevas corrientes artísticas como el art nouveau, el dandismo y el spleen, vieran la luz y nacieran en París.

3. Hacia una estética japonista, evolucionista y diletante: el jardín

El escenario que nos propone Charles Baudelaire en su obra recupera *la estética del jardín*, propio de los simbolistas y modernistas. El jardín se ha transformado e incluye una serie de elementos artísticos que se unen a los naturales y que imparten significados simbólicos al lugar. El tópico del jardín sufre un radical cambio con el naturalismo. Los elementos característicos de la naturaleza siguen presentes: agua, abundancia, variedad, fertilidad. Pero ha desaparecido del paisaje el control de la mano del hombre. El autor es consciente de su papel de artista pues los diversos elementos del paisaje que crea a través de cada una de sus flores, están, a menudo, relacionados con el mundo del arte, y, muchas veces, con la

pintura más vanguardista de su época: “[...] tenía la vaporosa tenuidad de esas vegetaciones que la fina punta del pincel de los acuarelistas toca con trazos casi aéreos, allá al extremo de los países del abanico: una bruma vegetal, un racimo de menudísimas gotas de rocío cuajadas” (Baudelaire 2017)². Por ello, los detalles visuales son a su vez acotados como hechos científicos. Establece que las nubes tienen un color gris amaratado, “como de tinta desleída”, y también, que son “caliginosas”. Supone las causas de las sensaciones de un día de verano. Los olores, persistentes porque llegan “a pasar de la nariz a las últimas celdillas cerebrales”, los colores irradiantes, “a semejanza de esas ruedas llamadas “cromatropas”, la atmósfera clara y vibrante parece “átomos de sol”. Tal es el caso de una descripción del arco iris: “No era esbozo de arcada borrosa y próxima a desvanecerse, sino un semicírculo delineado con energía... cuyo esmalte formaba los más bellos, intensos y puros colores que es dado sentir a la retina humana”. En esas descripciones se estudian y desmontan las experiencias fenomenológicas de la naturaleza para clasificar cada uno de sus elementos en categorías de hecho. *El jardín evolucionista* presenta la interdependencia entre seres remotos de la naturaleza, incluyendo al ser humano. *El paisaje* en esas descripciones se ve en términos de elaboradas interacciones descubiertas en el mecanismo de la evolución y *las impresiones estéticas* se entretienen con enumeraciones más estructuradas de especies vegetales y animales diversas. De la unidad visual, producto de la impresión momentánea, nos movemos hacia la diversidad conceptual de la naturaleza como distribución geográfica y temporal de miles de formas específicas. La unidad del paisaje ya no es el resultado de un acto inmediato de percepción de la naturaleza, sino más bien la respuesta estética a un paisaje intelectual que comprende una cantidad múltiple de “especies femeninas” que se diversifican en la tierra a través del campo. El poeta busca situar al hombre en su parentesco con otras formas de vida y ello no deja de repercutir estéticamente. El nuevo concepto de mujer que traza desvía considerablemente su lugar en el paisaje. Así, en el jardín de Baudelaire, la posición física de tal o cual mujer, en su medio, está definida en virtud de su capacidad superior de sobrevivir en ciertas condiciones de existencia y ello determina también la colocación de las entidades naturales en relación la una con la otra y no con el escritor que observa.

² Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1861. Traducción de Enrique López Castellanos, Madrid: Akal, 2017: 171.

4. Occidente y las flores en la historia natural, Oriente y la poesía waka japonesa

La historia natural fue una de las grandes fascinaciones del siglo XIX. Esta ciencia enfatizaba la recolección de especímenes y llamaba la atención hacia sus formas diversas y complejas. Durante esos años, el número de especies animales y vegetales conocidas aumentó prodigiosamente gracias al trabajo exploratorio de los viajeros científicos en los trópicos: Darwin, Belt, Wallace, Bates y algunos españoles como Isern y Jiménez de la Espada. Aquellas novedades –especies desconocidas, tipos de animales y plantas no catalogados hasta el momento, modos de vida diferentes– hacían que la naturaleza se viera como inexhaustible e ilimitada. Al enfrentarse con tan pasmosa plenitud, el naturalista quedaba maravillado. Penetrar por un momento en tales secretos motivaba una emoción casi religiosa, pues ¿qué podía ser más bello, más asombroso que los detalles naturales? En la obra de Charles Baudelaire se encuentra una gran profusión de detalles y particularidades:

“Eran begonias rosas, de elegante hechura y velludo follaje, margaritas que de cerca tienen un tufo acerbo, balsámico, salvias carmesíes y moradas, en cuyo cáliz se mece una gota de almíbar” (Baudelaire 2017)³. Con los adelantos científicos, se consiguieron exóticos efectos en la exhibición de colecciones de plantas y animales. La arquitectura en hierro y vidrio y los sistemas de tubería de agua caliente favorecieron la moda de los invernaderos y los jardines de invierno⁴. En esos irresistibles oasis verdes dentro de la casa, las plantas exóticas se combinaban con objetos artísticos, estatuas, fuentes y otros detalles decorativos. Charles Baudelaire, cuya “invitation au voyage” apareció en *La revue des deux mondes* en junio de 1855, agrega allí una nota evocando esas deliciosas “serres”, especie de “apartamento modelo, un domicilio ideal para soñar”. En *Les fleurs du mal* describe casi un laboratorio donde se:

había conseguido reunir plantas muy extrañas... una luz rubia, que hacía brillar las hojas bruñidas de los poandanos y las hojas peludas de las dioneas, doraba las estatuillas de alabastro, que, artísticamente colocadas, se entronizaban sobre el follaje. Sus frías carnes adquirirían un acaramelamiento de vida. La techumbre de cristal era tan clara, los vidrios

³ Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, op. cit., p. 190.

⁴ “La estufa o jardines de invierno”, *Museo de las familias*, XXIV, 1866: 87-89. Las estufas o invernaderos se asociaban por regla general con una presencia femenina: René Saccard en la novela de Émile Zola, *Odette de Crézy* en la de Marcel Proust. En *Misericordia*, Benito Pérez Galdós caricaturiza este tema en el personaje de Obdulia.

tan grandes y diáfanos que se creía estar al aire libre. En los ángulos manaban fuentecillas... olía a esencias de oriente y a tierra regada. El vapor mantenía dulce la temperatura.

También describe el estanque de un jardín con plantas acuáticas, una gruta con enredaderas y helechos y una sección dedicada a los rododendros. Dominando una gran cantidad de variedades de rododendros blancos, rosas, lavanda, escarlata y carmesí, descollaban, también, las lustrosas magnolias púrpura y coníferas de color escarlata y carmesí, de artificiosas formas. El hábitat de las montañas que capturaba el eco del Himalaya se reprodujo en un sofisticado escenario de árboles y rocas, complementado con brillantes violetas, primulas y pálidos lirios perfilados sobre dramáticas sombras. La atención también se centró, sobre todo, en las plantas comestibles: los helechos, que capturaban la esencia del paraíso en la tierra caliente, las grandes hojas trepadoras como la “monstera deliciosa”, las brillantes pasionarias, buganvillas y extrañas aristolochiáceas. Se incluyeron en el repertorio de Baudelaire las corolas, parecidas a garras del árbol del coral, las coloridas brácteas de las aroideas, con el atractivo ceroso de las plantas artificiales, como la “begonia regia”, introducida en Europa en 1857. Los caladios y coleos llamaban la atención por la textura y color de sus hojas. Estas plantas se exhibían en fondos naturalistas con cascadas, estanques y deslumbrantes minerales cristalizados. Durante el día, el exotismo de las flores era realzado por el perfume de los “frangipanes”, flores como estrellas perfectas, doradas, blancas o rosas, centradas en pedúnculos grises y desnudos. Por la noche, el ambiente se idealizaba aún más con el aroma de la “datura candida”, fantasmales flores blancas de 20 centímetros de largo, que colgaban de las altas ramas. Los entusiastas de la historia natural se entusiasmaban al trazar el origen exótico y peligroso de las nuevas plantas. Una de las flores desfavorecida en aquella época fue la “dalia”, que entró en Francia en 1830 y se popularizó en el resto de Europa en los años 60. Hacia 1820 se introdujeron en el comercio las orquídeas, cuyas colecciones se convirtieron en un verdadero culto, desplegadas entre enredaderas y estratégicamente colocadas en troncos y rocas⁵. Pero ninguna flor podía competir con la admiración que causaba la “Victoria amazónica”, llamada originariamente “Victoria Regia”⁶. Esta maravilla vegetal tenía enormes hojas flotantes, lo suficientemente fuertes como para soportar el peso de un

⁵ Véase el libro de Comte François du Buisson, *L'Orchidophile, traité sur la cultura des orchidées* Paris, 1978.

⁶ Descubierta en la Guayana británica en 1837 y bautizada en honor de la recién coronada reina.

niño. Además de ser gigantesca, su excitante fragancia evocaba selvas lejanas y climas eróticos. Sus flores, extrañas y fantásticas, se abrían hasta más de cuarenta centímetros de diámetro y los fuertes pétalos reforzados en el envés por nervaduras poseían una pragmática belleza. La flor se convirtió en obsesión para naturalistas, escritores y artistas (Scourse 1983).

La visión naturalista de Baudelaire en *Les fleurs du mal* se ha nutrido también de la *técnica del microscopio*, que llegó a ser un tropo de su época. Podemos apreciar en toda la obra detalles microscópicos, visión microscópica y un deleite especial en el estudio minucioso de la condición femenina. Mientras más de cerca la mira, más la ve y la percibe como un espécimen de casos diferentes, analizando el misterioso microcosmos que bulle en cada vida que se refleja en los poemas. Los microscopios revelaron las complejas estructuras, previamente invisibles, de helechos, musgos, líquenes, algas, y hongos. Al igual que en la obra de Charles Baudelaire, otra de las grandes maravillas era observar el caleidoscopio de criaturas vivas que pululaban en una diminuta gota de agua. Parecía increíble que pudiese existir tal minucia; un mundo inverosímil de organismos unicelulares propélidos por latiguillos o bandas de pelillos cortos que se movían sincronizadamente. Baudelaire, fruto y producto de su época, traductor de las más extravagantes tendencias, capta todas estas técnicas occidentales en *Les fleurs du mal* y las combina, a su vez, con las orientales, llevando en Occidente el exotismo y la sordidez a extremos insospechados, cuadrando a la perfección todo ello con un contacto más que probable y posible con la poesía waka japonesa, cuyo descubrimiento y modernidad fue un fruto más de la moda del japonismo, que alimentó a los grandes poetas malditos de esta época, en Occidente, incluido a Charles Baudelaire.

En tiempo de conclusiones. Charles Baudelaire: japonismo, dandismo, exotismo y cosmopolitismo

Si bien hemos demostrado que Charles Baudelaire ha reflexionado sobre el japonismo y *Les fleurs du mal* poseen reminiscencias absolutamente japonesistas, se puede también afirmar que no lo ha hecho de una manera teórica o de una forma exterior a su propia experiencia personal en este libro. Muy al contrario, se adivina, detrás de cada uno de sus preceptos, una experiencia. Puesto que su razón más importante de vivir era crear belleza, le importaba también organizar su vida para este fin. Así cuando el escritor se ve confrontado por la crítica a demarcar las relaciones existentes entre el arte, el japonismo y la moral en su obra, no

admite en absoluto que lo bello esté sometido a lo útil sino a la inversa: la vida se organiza en torno al arte, la ética está sometida a la estética, como nos deja vislumbrar en sus poemas. Así la única moral que le conviene al artista es la del dandy. Para el dandy, de influencia inglesa, sólo cuenta el estilo, no la finalidad. Vivir interesa menos que la conciencia que se tiene de vivir, es, pues, esta conciencia la que es importante cultivar. Lo que el poeta añade al dandy es que para él la vida, la naturaleza, deben ser convertidas no en un gozo sino en poesía. Sartre ironizó mucho sobre la tendencia de Baudelaire a mirar a las mujeres de sus poemas, a acariciarlas prudentemente más que a poseerlas, pero ignoraba esta dimensión capital del poeta, que era la utilización de la vida, de la naturaleza a favor de la creación. La sensualidad no está hecha para ser degustada sino para convertirla en poesía. Esta precisión es capital. La reminiscencia de Baudelaire, como la de Platón, están unidas a la idea de una felicidad primordial que parte de las fuentes del alma y donde el alma aspira a regresar. El admirable poema *La vie antérieure* encuentra en este marco su explicación. El poeta recuerda un paisaje del alma y habla de “*voluptés calmes*”. Vemos que los dos aspectos que presenta son importantes: el hecho de haber vivido allí y el contraste absoluto entre esta vida anterior y la vida moderna. Una vida en la que el poeta estaba exento de preocupaciones materiales, donde el sentido de lo útil no corrompía la belleza. Si el escritor artista aspira a otro mundo es que este mundo no es una patria verdadera. En *Les fleurs du mal* el amor sensual está contenido al completo en la colección de poemas que dedica a Jeanne Duval. En ellos hay lugar para un tono diverso de inspiraciones diferentes como el reproche, los remordimientos, la cólera. Pero la poesía de los sentidos brilla de manera muy cristalina y absoluta en los dos primeros poemas del ciclo, *Parfum exotique* y *La chevelure*. Los senos o los cabellos de la Venus negra son el punto de partida de un viaje hacia *des rivages heureux ou de charmants climats* que son asimilados, en el segundo poema precisamente a Asia y a África. La gran originalidad de Baudelaire reside en dejar partir nuestra imaginación hacia Asia a través de la naturaleza y también, en concordancia con ella, a través del sentido del olfato. Así la imagen “forêt” se ve renovada y ampliada hasta el extremo por el adjetivo “aromatique”. Es el olor también el que triunfa con:

Les senteurs confondues
De l’huile de coco, du musc et du goudron

En definitiva, el predominio de olfato favorece la fusión de todos los sentidos conforme a la doctrina de las correspondencias y el perfume. Dice el poeta:

Un port retentissant où mon âme peut boire
A grands flots le parfum, le son et la couleur.

Hasta tal punto resulta cierto que la poesía de los sentidos conduce más allá de los sentidos y Jeanne Duval se transforma así en el pretexto de una aventura que sobrepasa infinitamente a su persona y se transforma en la poesía misma:

N' est-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
Où je hume à longs traits le vin du souvenir?

Al ciclo de Jeanne le sigue el ciclo de Marie Daubrun en otro registro, sugiriendo lo amargo en lo dulce y lo dulce en lo amargo, en búsqueda de un nuevo viaje. Oriente, Japón, su voluptuosidad, su naturaleza están presentes en toda la obra. Perfumes y colores se responden. La ebriedad, la picturalidad en todas sus formas y sentidos. Exotismo, japonismo y cosmopolitismo son las formas que tuvo Baudelaire de abrirse paso y adentrarse en otras culturas que estaban de moda en su siglo. Alimentando también su esnobismo que no era una doctrina, sino una disposición de su espíritu inteligente y a la vez voluptuoso, que nos inclina hacia formas diversas de vida y nos conduce a tener en cuenta todas ellas sin entregarnos a ninguna. Ser diletante es ser curioso sin tomar partido; es ser cosmopolita con un gusto acentuado por lo extraño, lo extraordinario, lo novedoso, lo original, características que sólo podían proceder de un extraordinario conocimiento de la moda del japonismo.

REFERENCIAS

Fuentes primarias

Baudelaire 1975 – 1982: Baudelaire, Ch. *Oeuvres complètes*, Claude Pichois éd. Paris: Gallimard, 1975 – 1982, 2 vol.

Baudelaire 1968: Baudelaire, Ch. *Les fleurs du mal*, Crépet, Blin et Pichois éd. Paris: J. Corti, 1968.

Baudelaire 1996: Baudelaire, Ch. *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard. Édition de 1861.

Baudelaire 1973: Baudelaire, Ch. *Correspondance*. Paris: Gallimard, 1973, 2 vol.

FUENTES SECUNDARIAS

Poggengurg 1987: Poggengurg, R. *Charles Baudelaire, une micro-histoire*. Paris: J. Corti, 1987.

Blin 1939: Blin, G. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1939.

Prévost 1953: Prévost, J. *Baudelaire: essai sur l'inspiration et la création poétiques*. Paris: Mercure de France, 1953.

Nuite 1979: Nuite, H. *Variantes des Fleurs du mal et des Épaves de Charles Baudelaire*. Amsterdam: APA, 1979.

Du Buisson 1978: Du Buisson, F. *L'Orchidophile, traité sur la culture des orchidées*. Paris, 1978

Scourse 1983: Scourse, N. *The Victorians and their flowers*. Londres, 1983.

**BOATS AGAINST THE CURRENT — W. B. YEATS
(*SAILING TO BYZANTIUM AND BEYOND*)**

Dimitar Karamitev
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The present study aims to investigate the journey taken in W. B. Yeats's "Sailing to Byzantium" as a time voyage both backwards and forwards whereby a circle of completion is attained. Completion being the fulfilment of meaning, an achievement of answers that are of paramount importance to the traveller. Additionally, the paper features chiefly an analysis of the questions of what motivates the choice of destination and why sailing has been selected as a method of time-travelling. A juxtaposition is offered between the poem in question and other literary works by writers contemporary to and preceding Yeats.

Key words: Yeats, journeying, nostalgia, time

The present paper is a manifestation of an attempt to investigate William Butler Yeats's poem *Sailing to Byzantium* and prove that the journey taken there is a journey of self-embellishment that happens in time and is headed for the future but has to go through the past first. An observation is made of the motivation for travel, the destination, and the means of transport. Additionally, the literary trip described by Yeats is juxtaposed to works of other writers who exploit the topic of travelling in time and space, and use aquatic symbolism, as also a journey to themselves. This study will also take a somewhat hermeneutical approach with the help of Bergson and Ricoeur to unveil the epistemology and metaphysics of journeying. The research is further motivated by the lack, to the best of my knowledge, of a similar investigation. This poem has been subjected to numerous discussions including some which explore its connection with Romanticism. Thus, George Bornstein compares Yeats's to Blake's speakers who "seek to move beyond nature into a more permanent world of spirit or intellect or art" (Bornstein 2006: 25). Also noteworthy is Sean Pryor's research which traces the drafts of this work which demonstrate a more detailed account of the journey in earlier

versions and comments on the poetry of paradise in it (Pryor 2011: 90-91). As fascinating as these may be, they do not employ the present critical approach, they do not focus on the swing of the movement, metaphorically speaking, and they do not use a broad comparative spectrum of other literary works. This lends, I hope, some originality to the current undertaking.

When talking about a journey the questions ‘where?’ and ‘why?’ are not only among the first to appear but they are also of paramount importance. The poem’s title answers the first one – the destination is Byzantium and the means of getting there is sailing. More precisely, the focus is on ‘the holy city of Byzantium’ also known as Constantinople or modern-day Istanbul. The fact that the lyrical speaker uses the old name of this city suggests that he is or wants to be, to use Robert Plant’s words, ‘a traveller of both time and space’ (Akkerman 2014: 91).

Alasdair Macrae makes an observation as to the question ‘where?’ – he comments: ‘for all his endless travelling, a mere handful of poems have locations outside Ireland, and then mainly in Byzantium’ (Macrae 1995: 187). This confirms the poet’s infatuation with the topos which has given birth, as is later revealed, to this piece of poetry aptly characterized by Harold Bloom as “the dramatic lyric of internalized quest” (Bloom 1972: 5). Yeats’s biographer mentions one of the poet’s travels in 1907 when, on tour in Italy, he visited Ravenna which affected his Byzantium-related poems (Macrae 1995: 72). Ravenna had considerable importance in the Mediterranean world and “contains some of the most spectacular works of art and architecture to have survived from late antiquity” (Deliyannis 2010: 1). Among these is the basilica of S. Apollinare Nuova that the poet visited in 1907 (Yeats 1997: 503) and which boasts mosaics heavily influenced by Byzantine tradition as the links between Ravenna and Constantinople were not only political but extended to other areas such as art and architecture (Deliyannis 2010: 9, 15-16). An interesting parallel may be drawn between Yeats’s perception of these mosaics and the art of photography, the emergence of which unfolded to a significant extent during Yeats’s lifetime. A mosaic is an image that can resemble and stand for, among other things, some event or a person, irrespective of their character – historic, religious, or mythical. According to the Merriam-Webster dictionary, a mosaic is “made by inlaying small pieces of variously coloured material to form pictures or patterns”¹ and this is similar to the technology of analogue photography which uses many small light-sensitive

¹ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/mosaic>

particles on a surface comprising the big picture. As curious as this common feature is, there is one more important for the present discussion. It is the impression that an image leaves and how one perceives it. Roland Barthes comments that a photograph involves a new type of consciousness – “an awareness of its having-been-there. What we have is a new space-time category: spatial immediacy and temporal anteriority, the photograph being an illogical conjunction between the here-now and the there-then” (Barthes in Pietrzak 2011: 24). To add to this, Henry Bergson deems that we imagine “perception to be a kind of photographic view of things,” we take a “photograph which would then be developed in the brain-matter by some unknown chemical and psychical process of elaboration” (Bergson 1991: 38). Viewing Yeats in Ravenna in the light of the first statement, one might guess that the poet felt that spatial immediacy in the conjunction of what was his here-now and there-then evoked by the available mosaics. On the other hand, using Bergson’s contribution, one may see Yeats’s perception of someone else’s perception portrayed in a mosaic as a photograph, developed in his brain with idiosyncratic ekphrastic hues, that played an important role in the poet’s perception of the Byzantine world.

Another enriching viewpoint can be found in Yeats’s *A Vision* (1925). The poet writes:

I think if I could be given a month of Antiquity... I would spend it in Byzantium a little before Justinian opened St Sophia and closed the Academy of Plato. I think I could find in some little wine-shop some philosophical worker in mosaic who could answer all my questions... I think that in early Byzantium, maybe never before or since in recorded history, religious, aesthetic and practical life were one... The painter, the mosaic worker, the worker in gold and silver, the illuminator of sacred books, were almost impersonal, almost perhaps without the consciousness of individual design... the work of many that seemed the work of one...

(Yeats 1997: 441-442)

So, it is clear that Yeats held this phase of Byzantine civilization in high esteem. What is more, he was after answers that he believed could be received from someone in this period. Thus, it is possible to conclude that since the poet had such a disposition, his poetic projection in *Sailing to Byzantium* is an expression of these inclinations and desire to have his questions resolved. In fact, the poem itself speaks of this. The first stanza gives an account of the destination and in the second part one reads:

An aged man is but a paltry thing,
A tattered coat upon a stick, **unless**
Soul clap its hands and sing, and louder sing
For every tatter in its mortal dress,
Nor is there singing school but studying
Monuments of its own magnificence;
And therefore I have sailed the seas and come
To the holy city of Byzantium.
(emphasis added)

Such a sad observation of what one becomes with old age which may have been the result of Yeats's beginning to feel old as the poem was written in 1926 (Bloom 1972: 344) when he was in the beginning of his sixties. This remark is followed by the conjunction *unless* which ushers in a more positive outlook for the elderly. To be more precise, the lyrical voice speaks of a soul clapping its hands and taking up a song but there is no singing school so one is left with the inspiration from studying the city's monuments. The last two lines show that this appears to be a journey of spiritual enlightenment. What is more, in a BBC broadcast from 1927, Yeats confirms the above suggestion by expressing his high regard for the value of a particular fragment from the past:

it is right for an old man to make his soul, and some of my thoughts upon that subject I have put into a poem called "Sailing to Byzantium"... Byzantium was [once] the centre of European civilisation and the source of its spiritual philosophy, so I symbolise the search for the spiritual life by a journey to that city.

(Yeats 1997: 503)

In the following stanza one finds the lyrical speaker's direct appeal:

O sages standing in God's holy fire
As in the gold mosaic of a wall,
Come from the holy fire, perne in a gyre,
And be the singing-masters of my soul.
Consume my heart away; sick with desire
And fastened to a dying animal
It knows not what it is; and gather me
Into the artifice of eternity.

The acquisition of singing faculties, symbolising how art has the power to liberate one from the chains of mortality, appears to be a

prerequisite for the speaker's being freed from his body – this “tattered coat upon a stick,” this “dying animal.” This liberation is desired by the lyrical hero, it seems, so that he may reach a more comprehensive grasp of his own life's continuity. In his work “Oneself as Another”, Ricoeur comments that one's life “cannot be grasped as a singular totality,” one can “never hope it to be successful, complete” because “there is nothing in real life that serves as a narrative beginning,” and one's death will be “recounted only in the stories of those who survive [one]” (Ricoeur 1992: 160). He also adds “I am always moving toward my death, and this prevents me from ever grasping it as a narrative end” (160). It seems, however, that Yeats's poetic projection is trying to achieve some sense of an ending and even of life's continuation. The old man has questions unanswerable in the present, which resemble a barrier that does not let his boat beat on into the future, so he travels the sea of time to quench the thirst for answers in order to move toward the future which is his death and transfiguration. The latter is made evident in the last stanza:

Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enamelling
To keep a drowsy Emperor awake;
Or set upon a golden bough to sing
To lords and ladies of Byzantium
Of what is past, or passing, or to come.

All this has some mystical sound to it that seems in harmony with Heidegger's claim that “Poetry seems an unreality and a dream when set against the tangible and loud reality in which, as we think, we feel at home.” (Heidegger in Pietrzak 2011: 32) Yes, it looks like a dream but it does not appear that the poet felt at home in the tangible reality since he let his projection reach this cherished destination with a one-way ticket. What supports this suggestion is a letter from 1928 in which Yeats comments ‘Once out of Irish bitterness I can find some measure of sweetness and of light... already new poems are floating in my head, bird songs of an old man, joy in the passing moment, emotion without the bitterness of memory’ (CL Intellex 5079 in Armstrong 2013: 47). Additionally, the desired transfiguration places the speaker's upgraded self out of any natural form and into a goldsmith-wrought shape that is still animate. It has the faculty of singing and some omniscience since the songs are to be “of what is past, or passing, or to come.” Pietrzak comments that “the speaker

gains the position of the intermediary between the sphere of divinity and the world of men, accepting the role that... Heidegger allots to the poet whom he locates between gods and men” (67). Also important are the abundant bodily references which seem quite in accordance with Bergson’s idea of the body being “an ever advancing boundary between the future and the past” (Bergson 1991: 78). It is one of the marks of the hero’s movement in time.

Approaching other aspects of the stanza, this envisioned transition from life to what is beyond it could be read as self-consolation, his desired version of what comes next, helping him proceed less anxiously. Ricoeur remarks that “the narratives provided by literature serve to soften the sting of anguish in the face of the unknown... by giving it in imagination the shape of this or that death... Thus fiction has a role to play in the apprenticeship of dying” (Ricoeur 1992: 162). And in the particular case not only dying but also living after that.

It should also be considered that since this piece was composed in the 1920s, it could have been born by its time. Some believe that Modernism “includes the compensatory idea that art can transcend the present” (Whitworth in Pietrzak 2011: 4). While this concept can be found in modernist writings among which *Sailing to Byzantium* that “creates the golden bird image which, set beyond the present, can bestow an ordering song on the disjointed world” (p. 4), it should not be held as exclusive to Modernism as it appears in works from other literary periods such as Keats’s *Ode to a Nightingale* and *Ode on a Grecian Urn*.

Moving on, it is curious to speculate why the poet has conceived to use seafaring and not travelling by train or some other way of transportation. A possible explanation could be Brian Levy’s take on water: ‘Of all the elemental forces, the aquatic is perhaps the most densely charged with significance and symbolism, since its domain extends from the most minor everyday drop to the deepest ocean, and its practical functions have always been of the greatest importance...’ (Levy in Classen 2018: xiii). Classen takes matters further in saying that water has “a power of divine dimension” and goes on to discuss the abundance of aquatic symbolism in the Bible (Classen 2018: xiii). This, of course, might have had influence on Yeats’s choice, despite his not being a subscriber to “orthodox religion, as our mothers had taught it,” to use his own words (Yeats in Macrae 1995: 35). Additionally, Mechthild sees water as “clearly a transitional element, a means to cross over” (Mechthild in Classen 2018: xxv), which is quite in accordance with the idea of traveling in time and in

space. It is probable that these qualities of water have made the poet take the reader on a boat trip.

Of course, Yeats is by no means a pioneer in employing water symbolism as it is present in the works of Coleridge, Tennyson, Arnold, Arthur Rimbaud, and George Eliot. It is available in Coleridge's *The Rime of the Ancient Mariner*, Tennyson's *Ulysses*, Matthew Arnold's *Dover Beach*, Rimbaud's *Le Bateau ivre (The Drunken Boat)*, and Eliot's *The Mill on the Floss*. This is to say that, on the one hand, this imagery is not restricted to either prose or poetry. On the other hand, it does away with a potential suggestion coming from Yeats's belonging to an insular ethnicity whose main means of transport to foreign lands has been ships. France is obviously not an island and yet her Rimbaud has made avail of a similar matter.

In the case of Coleridge the reader is presented with an Ancient Mariner who tells his story of crime and punishment as an act of penance. Each time he recounts his life-changing sea voyage, he recalls the past and his listener is taken back in time, accompanying the sailor in the vicissitudes along the way and the katharsis at the end leading to a certain moral. It is similar to *Sailing to Byzantium* in that it takes one back in time on a sea journey which provides a kind of enlightenment but it is different in the essence of the enlightenment because in the Mariner's story it has a more universal character, whereas in Yeats's poem, it is deeply personal and devoid of strictly biblical symbolism.

With George Eliot, water is an omnipresent character that propels not only Dorlcote Mill but also the action of the entire narrative as almost everything happens by the river. It is where Maggie grows up, where she meets her lover, and where she dies with her brother. In discussing this book, one writer comments that the flow of water is "a poetical image of the flow of life from the present to an unknown future which is in itself an image of the unknown self that is to be unveiled and revealed..." (Boucher-Rivalain 2019: 233). This feature of water symbolism is namely what Eliot's and Yeats's works share.

Tennyson, on the other hand, portrays the old Ulysses who has arrived home but does not want to be an "idle king." (l. 1) He "cannot rest from travel" (l. 6) and wants to sail "beyond the sunset" (l. 60) in search for "a newer world." (l. 57) So, Tennyson's Ulysses comes close to the Yeatsian speaker by being old and unsatisfied which leads to an attempt to move forward by sailing.

When it comes to Arnold, in his *Dover Beach* some scholars see the poet's "search for an ontologically stable ground of existence" (Rowland, 2014: 94). The reader hears the words of one who is contemplating a

beautiful nocturnal landscape and in his thoughts triggered by the sea in front of him, he considers how Sophocles once witnessed a similar “eternal note of sadness” (l. 14), “the eternal ebb and flow of human misery” (ll. 17-18). Thus, the sea is employed yet again as a kind of a runway for time-traveling machines, used because the hero is seeking something better in a different time.

As for Rimbaud, his poem narrates an explosion of experiences from the perspective of a vessel drunk on bitterness and in need of consolation. The lyrical voice of this boat is disillusioned because such comfort is unattainable and hence its desire to be liberated by being disembodied and engulfed by the sea. Rimbaud writes “O let my keel burst! O let me go into the sea!” (Rimbaud 2005: 135) It is in the use of water as a means of reaching liberation that *Le bateau ivre* resembles *Sailing to Byzantium*.

It may be the case that, as Larissy notes, “another side of being a last Romantic is to display frequent nostalgia for a lost organic society” (Yeats 1997: xxvii). A reputable dictionary defines nostalgia as homesickness or an excessively sentimental yearning for return *to* or *of* some past period or irrevocable condition². Both definitions seem applicable as the latter is self-explanatory and the former is suitable for Yeats’s poem, if one interprets home not as a building but as a place where one feels *at home* – safe, comfortable, and satisfied. Further, enriching is Woody Allen’s take on nostalgia in his film *Midnight in Paris* (2011). One of his characters calls it “golden-age thinking” and “denial of the painful present” while the protagonist, who is a writer, explains that nostalgia exists as “the present is always going to seem unsatisfying because life itself is unsatisfying” (Allen: 10-11, 78). All this gives additional support to the suggestions this paper makes and adds a sense of universality as regards the nature of the longings voiced by the Yeatsian hero who has sailed on his sailboat named *Desire* and got off at his *Elysian Fields* stop – the Holy City of Byzantium. He is not the only one to have been tossed in the sea of life, sore with disappointment but unyielding in his search of fulfilment – be it in the form of pursuing a great white whale, catching a big marlin, or desiring to reach a safe haven where one can get answers to all of his questions. In these pursuits people oftentimes step back – whether of their own accord or pushed by life – and then they search for explanation or strength to venture again. This “swinging” seems not only inherent to all but it also resembles the movement of a pendulum that signifies the advance of time which is possible namely because it goes back every time before it goes forward

² <https://www.merriam-webster.com/dictionary/nostalgia>

probably, to conclude with the eloquent mysticism of someone else's words as endings are often declared from without, until "one fine morning –

So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past" (Fitzgerald 2013: 683).

REFERENCES

- Akkerman 2014:** Akkerman, G. *Experiencing Led Zeppelin: A Listener's Companion*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.
- Allen:** Allen, W. *Midnight in Paris*. 10-11, 78. <<https://www.scriptsbug.com/assets/uploads/scripts/midnight-in-paris-2011.pdf>> (21.09.2020).
- Armstrong 2013:** Armstrong, Ch. *Reframing Yeats*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2013.
- Bergson 1991:** Bergson, H. *Matter and Memory*. New York: Zone Books, 1991.
- Bloom 1972:** Bloom, H. *Yeats*. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- Bornstein 2006:** Bornstein, G. "Yeats and Romanticism" // *The Cambridge Companion to W. B. Yeats*. Eds. Marjorie Howes and John Kelly. New York: Cambridge University Press, 2006, 19 – 35.
- Boucher-Rivalain 2019:** Boucher-Rivalain, O. "The Ambivalence of Water in George Eliot's *The Mill on the Floss* (1860)" // *George Eliot: Interdisciplinary Essays*. Eds. J. Arnold and L. Marz Harper. Palgrave Macmillan, 2019, 231 – 243.
- Deliyannis 2010:** Deliyannis, D. *Ravenna in Late Antiquity*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- Fitzgerald 2013:** Fitzgerald, F. S. *The Collected Works of F. Scott Fitzgerald*. Ware: Wordsworth Editions Limited, 2013.
- Macrae 1995:** Macrae, Al. *W. B. Yeats: A Literary Life*. Basingstoke: Macmillan, 1995.
- Pietrzak 2011:** Pietrzak, W. *Myth, Language and Tradition: A Study of Yeats, Stevens and Eliot in the context of Heidegger's Search for Being*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Pryor 2011:** Pryor, S. *W. B. Yeats, Ezra Pound, and the Poetry of Paradise*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2011.
- Ricoeur 1992:** Ricoeur, P. *Oneself as Another*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.
- Rimbaud 2005:** Rimbaud, A. *Rimbaud: Complete Works, Selected Letters*. Translated by Wallace Fowlie. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Rowland 2014: Rowland, Y. *Movable Thresholds: On Victorian Poetry and Beyond in Nineteen Glimpses*. Plovdiv: Plovdiv University Press “Paisii Hilendarski”, 2014.

Yeats 1997: Yeats, W. B. *W. B. Yeats: The Major Works*. Ed. Edward Larissy. Oxford: Oxford University Press, 1997.

**MAURICE LEBLANC :
À LA RECHERCHE DU GENRE POLICIER**

Kirill Chekalov

IMLI RAN

(L'Institut de la littérature mondiale de l'Académie des Sciences de Russie)

RANEPА

*(L'Académie Russe de l'Économie nationale et de l'Administration
publique auprès du Président de la Fédération de Russie)*

**MAURICE LEBLANC:
IN SEARCH OF THE DETECTIVE GENRE**

Kirill Chekalov

IMLI RAN

(A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences)

RANEPА

*(The Russian Presidential Academy of National Economy and Public
Administration under the President of the Russian Federation)*

The works of young Maurice Leblanc, the future master of the detective genre, are examined in our article *sub specie Lupiniana*. The very pronounced impact of Maupassant and of Flaubert does not exclude Leblanc's tendency – between 1890 and 1905 – toward criminal intrigues; some of the plots (which are sometimes studied schematically and approximately) incorporate certain storylines of Lupin's cycle; the aura of Breton mysticism, the pre-futurist cult of the automobile and speed, a bit of “fin-de-siècle” elegance, a concise and at the same time colorful literary style are also the factors that contribute to the birth and to the long life of the «gentleman cambrioleur».

Key words: novel, short story, detective story, newspaper, automobile, bicycle, crime, fin-de-siècle, psychology

Actuellement le corpus « lupinien » de Maurice Leblanc semble être suffisamment étudié, ce qui n'est pas le cas de son œuvre de jeunesse. Sans

prétendre à une description exhaustive de la prose de Leblanc entre 1890 et 1905, nous présenterons ici quelques repères concernant les premières œuvres de l'auteur *sub specie Lupiniana*, en tant que préfiguration du Saga Arsène Lupin.

C'est le 15 mars 1890 que le nom de Maurice Leblanc (né en 1864 à Rouen) apparaît pour la première fois dans la presse parisienne. Il s'agit d'une nouvelle intitulée *Le Sauvetage* et publiée par *La Revue Illustrée*. Leblanc commence à collaborer avec le quotidien *Gil Blas* en octobre 1892 ; rien d'étonnant donc que ce journal republie la nouvelle en question le 16 octobre ; dans *Gil Blas* la nouvelle était illustrée par un artiste très en vogue – Steinlen (plus tard il va illustrer d'autres œuvres du jeune écrivain, y compris *Une Femme* et *Armelle et Claude*).

La nouvelle est très caractéristique à la *première manière* de Leblanc : couleur locale bretonne très prononcée, synthèse de la piété et de la cruauté, poésie de la mer (associée à la mort), influence lointaine d'Edgar Poe (Leblanc rend hommage au créateur de la prose policière dans la *Lupiniana*, à savoir dans *Le Bouchon de Cristal*, 1912).

Toujours en 1890, en novembre, l'éditeur Kolb propose au public le premier recueil des nouvelles de Leblanc – *Les Couples*, imprimé à compte d'auteur. Le livre comporte une dédicace à Guy de Maupassant et porte une forte empreinte de son style. Il s'agit d'un cycle des croquis sur la vie quotidienne des bourgeois provinciaux, bornés et terre-à-terre ; c'est un milieu où adultères, misanthropie et cupidité sont des choses courantes. La toute première nouvelle du recueil – « La fortune de M. Fouque » – est surtout digne d'intérêt. Le triangle amoureux y prend une allure tout à fait inattendue. Pourtant au départ le sujet est très banal : M. Fouque, ce mari trompé et furieux, pour venger son cocuage humilie et maltraite son épouse et provoque l'amant. Toutefois, réflexion faite, il oublie complètement l'insulte et renoue les liens amicaux avec son adversaire – élu député et donc très utile à M. Fouque. On pourra supposer ici l'influence de la *Porte* de Maupassant (histoire d'un mari perspicace et condescendant). D'autre part, Leblanc condense la part du vaudeville déjà présente dans le triangle Emma Bovary – Léon – Charles (Desloges 1981: 98).

Le premier roman de Leblanc – *Une Femme* (prépublication, *Gil Blas illustré*, avril-mai 1893) – reflète le même impact. Le livre paraît chez Paul Ollendorf, qui publiait auparavant Maupassant et qui sera bientôt l'éditeur attitré de Leblanc. Dans *Une Femme* Leblanc privilégie la dimension érotique très à la mode entre 1890 et 1900 ; la vie du corps occupe une place essentielle dans le récit. L'appartenance de l'auteur au « clan Bovary », constatée par Jules Renard (Dérourard 2001 : 79), est

évidente ; si la psychologie féminine intéresse beaucoup le jeune écrivain, c'est surtout la liberté des rapports sexuels qui est accentuée dans ce roman. En effet, la protagoniste, une rouennaise Lucie Chalmin, devient tour à tour amante d'un commis voyageur, puis d'un médecin, puis d'un marchand russe, puis d'un étudiant en médecine... Cette sarabande infinie qui frôle la nymphomanie n'exclut pas la présence des allusions mythologiques (Vénus et le miroir, le jugement de Paris), ainsi que des premières tentatives d'investigation (pas encore policière mais psychologique). Une fois à Nice, Lucie éprouve une sorte de purification intérieure : « l'air pur de la baie des Anges, l'air vif des montagnes avaient nettoyé son corps » (Leblanc 1893) ; mais on est loin d'une vraie résurrection.

En 1896 – toujours chez Ollendorf – Leblanc publie son nouveau roman, *L'Œuvre de mort*. C'est ici que le jeune écrivain tente pour la première fois de composer un roman criminel (un thriller, si on utilise la terminologie moderne). Il est à noter que ce modèle n'est pas suivi jusqu'au bout ; Leblanc mélange les genres (mélodrame, roman érotique, roman de voyage). Le style de *L'Œuvre de mort*, concis, dynamique et nerveux, n'est pas sans rappeler la *Lupeniana*. Quant aux structures narratives, le roman s'inspire de Balzac (l'omnipotence de l'argent), de Dostoyevski (les tortures morales du protagoniste qui prépare un patricide en vue d'obtenir les biens du père), de D'Annunzio (la traduction française du *Plaisir* paraît en France – sous le titre *L'Enfant de volupté* – presque simultanément à *L'Œuvre de mort*) et, pourquoi pas, du jeune Barrès (Dérourd: 175).

Si le lieu du crime dans ce roman est situé en province (la Normandie) c'est Paris, ville des contrastes sociaux, qui joue un rôle essentiel dans la germination du projet criminel. Marc Elien, pauvre artiste parisien complètement démuné de moyens d'existence, se croit obligé de recourir aux grands moyens. Le thème de l'empoisonnement, très courant dans la littérature populaire (Sue, Féval, Dumas, Ponson du Terrail, Montepin...) occupe une place importante dans le récit, toutefois les détails naturalistes sont occultés ; pour Leblanc c'est l'aspect moral du patricide qui prime. En plus le lecteur n'est pas sûr que Marc Elien a réellement commis le patricide – les causes de la mort de son père sont peut-être naturelles. En tout cas Marc se considère comme assassin et pour oublier son crime se rend en Italie du Sud où il tombe amoureux d'une jeune fille de 14 ans ; les détails sensuels, chers à l'imagination *fin-de-siècle*, sont très prononcés. Marc peint le portrait d'Aniella et se permet quelques libertés à son égard : « renversée au fond d'un fauteuil, Aniella subissait

passivement, ignorante encore et froissée, la fougue brutale de Marc [...] Au visage, à la gorge, aux bras, il jetait des caresses brusques, comme s'il eût cherché à ce que ces caresses innombrables n'en formassent qu'une, immense et absolue... » (Leblanc 1897b).

Il est intéressant à noter que le sensualisme pareil est pratiquement absent de la *Lupiniana* ; par contre Leblanc ne lésine pas sur les scènes sexuelles dans ses romans mondains des années 1930 : *L'Image de la femme nue* (1934) et surtout dans *Le Scandale du gazon bleu* (1935) où il en vient à décrire une orgie (sujet sans doute largement appuyé et, pourquoi pas, inspiré par la maison d'édition « L'Amour »).

La rhétorique mélodramatique et parfois affectée du roman appartient à l'esthétique *fin-de-siècle*. Pour en finir avec la débauche Marc se marie à une bourgeoise à l'esprit borné, Louise, qui lui donne deux enfants ; une rencontre fortuite avec Bertrande, l'amie de Louise, tourne à un adultère passionnel. Marc faillit succomber à une nouvelle tentation – tuer son épouse ; heureusement le projet n'aboutit pas ; il quitte Bertrande et choisit définitivement un train de vie petit-bourgeois, devient une personne bien rangée.

L'Œuvre de mort a provoqué une réaction assez contradictoire de la presse. Ainsi Camille Mauclair – disciple de Mallarmé ! – prétend que chez Leblanc, la « déduction psychologique » domine sur la maîtrise (Mauclair 1896). Le mot *déduction* semble prophétique, en ce sens que c'est le roman policier qui a immortalisé notre auteur ; cependant, comme on sait, Lupin évitait les déductions holmsiennes : « pas de déductions, surtout ! rien n'est plus bête que de déduire les faits les uns des autres avant d'avoir trouvé un point de départ certain » (Leblanc 1998: 73).

Le sujet du roman suivant de Leblanc – *Armelle et Claude* (1897) – démarre à Paris, tout comme *L'Œuvre de mort*, et se développe en province. Cependant cette fois il s'agit de la Bretagne, un des lieux privilégiés de la *Lupiniana* ; c'est surtout dans *L'Île aux trente cercueils* (1919) que Leblanc fournit des détails sur « le passé légendaire et fabuleux de la Bretagne » (Leblanc 1998 : 941). Évidemment la couleur locale de la région, ainsi qu'une atmosphère mystique appropriée, sont bien présentes. En plus on trouve dans ce roman (tout à fait oublié d'ailleurs) des allusions directes à *la matière de Bretagne*. Ainsi l'itinéraire des personnages principaux ressemble beaucoup à une *quête* et ce ne pas un hasard s'il passe par la fameuse forêt de Brocéliande (qui joue un rôle important dans les romans arthuriens). Dans *Armelle et Claude*, tout comme dans *L'Île aux trente cercueils*, la symbolisation de l'espace et la précision géographique vont de pair. Cependant ce n'est pas de la *quête*

du Saint-Graal qu'il s'agit ici mais de la recherche d'un amour spirituel, du combat contre la sensualité ; Armelle de Rhuis et Claude Landa réussissent à vaincre le sex-appeal, fatal aux personnages des œuvres précédentes de l'auteur. Toutefois l'amour mystique, un peu dans un esprit des *Études philosophiques* de Balzac (Leblanc mentionne dans *Armelle et Claude* une autre œuvre du grand classique français, à savoir *Béatrix*, dont le sujet est lié à la vieille Bretagne) ne dure pas très longtemps ; à la fin les événements prennent une tournure bien plus prosaïque – l'apparition d'un rival fait redescendre Claude sur terre et épouser Armelle.

Au premier regard il est presque impossible de percevoir dans *Armelle et Claude* le style de l'auteur de la *Lupiniana* :

« Le son de leur voix affirmait leur sympathie. Ils s'examinaient avec complaisance. Armelle était gracieuse et désirable. Claude était harmonieux et fort. Tous deux considéraient la vie gravement, et chacun sentant que l'autre pouvait influencer sur lui et changer le cours de son existence » (Leblanc 1897a: 17).

Cependant on aurait tort d'affirmer que le roman constitue une espèce d'impasse dans l'œuvre de Leblanc. Le mysticisme profond qui enveloppe les protagonistes d'*Armelle et Claude* est perceptible dans certains épisodes de la *Lupiniana*, notamment dans *L'île au trente cercueils*, *l'Aiguille creuse* (1909) et *la Comtesse de Cagliostro* (1924). Les romans qu'on vient de mentionner sont devenus l'objet des interprétations ésotériques (Ferté 2004 ; Khaitzine 2003: 97-110 ; Markale 2005: 208-213). Il serait opportun de citer Umberto Eco dont l'appréciation de l'œuvre de Leblanc est loin d'être apologétique :

« on retrouve chez Arsène Lupin, de façon très évidente, plusieurs théories : Sorel (l'énergie créatrice, la polémique contre la bonasserie et la stupidité de la bourgeoisie, la construction volontariste d'un mythe), Bergson (un "élan vital" interprété du point de vue du surhomme et inspiré, justement, de Sorel), ou encore Maurras (la condamnation de l'accumulation de l'argent, un certain sens mystique de la tradition française ; voir la fin de *l'Aiguille creuse*) » (Eco 1993: 106).

La bicyclette a été brevetée en France en 1871 ; à partir de 1880 Leblanc commence à découvrir la Normandie à vélo. Dans un interview au *Journal de Rouen* il affirmait : « il n'est pas un coin des environs de Rouen que je n'aie parcouru avec délices » (Dérourard 2001: 74). Et il ne se limitait pas à la Normandie ; d'après Michel Bussy, « Maurice Leblanc dès son plus jeune âge [...] effectuera même plusieurs fois sur deux roues le trajet Étretat-Paris » (Bussi 2007: 11).

Le nom de Leblanc est de plus en plus associé aux pratiques du vélo. Déjà en 1893 le journal *Le Vélo* reprend la constatation des journalistes de *Gil Blas* : « nous faisons tous plus ou moins de la bicyclette ; mais celui d'entre nous qui tient la tête, c'est Maurice Leblanc » (Soignolles 1893). Secrétaire de la Société des cyclistes depuis 1896, Leblanc remporte en 1897 le prix de la meilleure composition littéraire consacrée au cyclisme pour son essai « De Ploermel à Guérande » (*Véloce-sport et bicyclette*, 5-08-1897). Installé à Paris en 1900, Leblanc « se livre toujours aux joies de la bicyclette » (Dérouard 2001: 231).

À partir de 1896 Leblanc publie dans la presse plusieurs articles concernant le cyclisme (pour lui, comme pour la plupart de ses contemporains, il s'agit d'une activité plutôt sportive que distractive). Ainsi dans *La Nature conquise* (*Gil Blas*, 12 mai 1896) le jeune écrivain formule une philosophie élémentaire de ce sport : l'homme de par sa nature est dépourvu de vitesse et c'est pourquoi il ne cesse d'inventer les moyens de locomotion. Si les personnages *d'Armélie et Claude* se comparaient au Prince et à la Fée des contes, la bicyclette est pour Leblanc une espèce de bottes de sept lieues ; en même temps il s'agit d'une invention révolutionnaire qui permet à l'homme de s'unifier avec la machine.

Les bottes de sept lieues sont également mentionnées dans son roman *Voici des ailes !* consacré à « la Reine Bicyclette » (prépublication dans *Gil Blas*, du 11 au 29 décembre 1897 ; publié par Ollendorf en 1898). Les protagonistes du roman, Pascal et Madeleine, sont passionnés pour le cyclisme qui, pour eux, contient une importante part esthétique : « La place des pédales indique l'effort vertical des jambes, les proportions sont exactes et, vraiment, il y a de la beauté dans ces lignes droites, une beauté simple, sobre, précise » (Leblanc 1897c). À travers ce sujet, un érotisme raffiné transparait un peu partout : « vos jambes me font penser à tout ce qui est agile et léger, votre buste à tout ce qui est stable, ferme, inébranlable » (ibid).

En glorifiant la vitesse, la puissance, l'harmonie de l'homme et de la machine, Leblanc préfigure d'une certaine façon l'esthétique futuriste.

« Voler comme des oiseaux, en silence, dans l'air soumis, voir, comme des dieux, le changement ininterrompu des décors, descendre des plaines dans les vallées, grimper le long des collines, rouler de ville en ville, suivre les fleuves, franchir les forêts, et tout cela par la toute-puissance de ses muscles, le fonctionnement normal de ses poumons, la ténacité de son vouloir. Des inconvénients, il n'y en a pas. Le soleil qui vous cuit la nuque, on l'aime, et on ne déteste point la pluie qui vous

cingle, ni le vent qui vous heurte, car on se sent formidable, vainqueur des éléments, maître du monde » (Leblanc 1897d).

Ce « roman vélocipédique » (Lafitte 1898) a été très apprécié par l'éditeur Pierre Lafitte. Directeur des revues illustrées *La Vie au grand air* et *Fémina*, il crée en 1897 un cercle cycliste réservé aux écrivains ; dix ans après il met en place sa propre maison d'édition. Leblanc collaborait avec *La Vie au grand air* à partir de 1898, et il est étonnant de lire, dans son interview daté 1935, que sa première rencontre avec Lafitte a eu lieu en 1900 (Lefèvre 1935).

La bicyclette est plus d'une fois évoquée dans la *Lupiniana*, et notamment dans *l'Aiguille creuse*, où Leblanc décrit « les péripéties du jeune Isidore Beautrelet, qui résout l'énigme de *L'Aiguille creuse* en traversant le Caux à vélo » (Bussi 2007: 11). Le vélo figure également dans *la Comtesse de Cagliostro* dont la première phrase est très significative : « Raoul d'Andrésy jeta sa bicyclette, après en avoir éteint la lanterne, derrière un talus rehaussé de broussailles » (Leblanc 2012).

Après *Voici des ailes !* Leblanc rompt avec *Gil Blas* et en décembre 1897 passe à un autre quotidien parisien – *Le Journal*, où il publie nombre de nouvelles ; c'est là que seront prépubliés la plupart des romans sur Lupin. En ce qui concerne la revue *La Vie au grand air*, le numéro 8 de cette édition (15 juillet 1898) place un article de Leblanc intitulé *L'esthétique des automobiles*. C'est maintenant la voiture et non le vélo qui devient l'objet de l'apologie. Certes Leblanc n'enrichit en rien la réflexion théorique sur le design automobile ; en revanche, il développe une imagerie préfuturiste :

« Dans ses flancs d'acier se cache une puissance inconnue. C'est une vie irrésistible qui palpite, qui veut, qui compte les éléments et l'immensité. Et cela passe auprès de nous, dans l'immobilité apparente des rues, comme des bêtes stupéfiantes, comme des foudres de guerre. Ce sont les chimères modernes, les monstres fantastiques forgés par la science, les salamandres de l'espace... » (Leblanc 1898: 92-93).

Dans la *Lupiniana* la passion de Leblanc pour les voitures est encore plus prononcée que son admiration pour la bicyclette. Déjà dans le second volet de ses nouvelles – *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès* (1908) – on assiste à une auto-excursion ; dans *813* (1910), à une poursuite en voiture ; dans *L'Homme à la peau du bique* (1927) un épisode dramatique, lié à l'apparition d'une voiture à Saint-Nicolas (« une automobile qui débouchait à une allure vertigineuse » ; Leblanc 2019), sert d'introduction au sujet de la nouvelle. Mais c'est *Le Bouchon de cristal* qui donne une image la plus impressionnante de l'automobile au service du

crime : « L'automobile de Lupin constituait, outre un cabinet de travail muni de livres, de papier, d'encre et de plumes, une véritable loge d'acteur, avec une boîte complète de maquillage, un coffre rempli de vêtements les plus divers, un autre bourré d'accessoires, parapluies, cannes, foulards, lorgnons etc. » (Leblanc 1998: 103).

Le nouveau moyen de locomotion avait tout pour séduire Leblanc : l'élégance extérieure, si cohérente avec son habitus *dandy*, la vitesse (qui, dans le cadre du narratif policier, permet de gagner du temps et de prendre le dessus sur son adversaire), le moteur hurlant – symbole de la civilisation moderne. Il est donc tout à fait naturel qu'un des créateurs de Fantômas, Pierre Souvestre, mentionne Leblanc dans son livre *L'Histoire de l'automobile* (Souvestre 1907: 445). On sait d'ailleurs que le rôle des automobiles dans la *Fantômasiana* est non moins important que dans la *Lupiniana*.

L'intérêt de Leblanc pour le thriller et le suspense – souvent combiné avec une intrigue sentimentale assez banale – commence à émerger dans ses nouvelles publiées à partir de juillet 1903 dans les pages du journal *L'Auto*. Leblanc y côtoie Souvestre et J.-H. Rosny. Le futur créateur de Lupin doit tenir compte des spécificités de l'édition et d'introduire impérativement les voitures dans son univers narratif. Ainsi dans une nouvelle intitulée *Un Gentleman* (25 juin 1903) le narrateur fait connaissance avec un « grand seigneur » très distingué et lui propose d'acheter « sa 24-chevaux » ; ce curieux personnage, qui se présente au narrateur comme « comte Metcherski », arrive chez Leblanc, fait semblant de ne rien comprendre aux automobiles ... et finit par voler la voiture sous les yeux du propriétaire ahuri. Comment ne pas penser au « gentleman cambrioleur » ! Le ton comique est totalement absent de la nouvelle *Ma fiancée* (9 août) : un accident de voiture transforme un jeune homme en un vieillard et sa fiancée perd la raison. Dans *Le tournant* (2 décembre) la même 24-chevaux joue un rôle funeste et Leblanc fait preuve de sa capacité de faire monter la tension narrative, si importante pour la *Lupiniana* : le comte d'Ermeville porte souvent sa femme en voiture ; pendant ces « courses folles » elle ne cesse de penser à son fils, persécutée d'un mauvais pressentiment. Cette attente quasi mystique de la mort de Raoul (le lecteur averti reconnaîtra ici le vrai nom d'Arsène Lupin !) s'achève par un dénouement tragique : la voiture écrase l'enfant et le lecteur soupçonne que le comte y est pour quelque chose...

Notons que dans une lettre adressée par Leblanc à la même époque au romancier Tristan Bernard notre auteur compare – chose inattendue ! – l'automobile avec une arme à feu : « l'automobile et le revolver sont des

instruments propres à provoquer un vertige de puissance à quiconque les utilise, puisque chacun d'eux développe une énergie hors de proportion avec celle nécessitée par le geste qui la libère » (Dérourard 2001: 250, note 3).

Divers personnages et situations exploités par Leblanc dans ses nouvelles des années 1898-1905 (publiées par *Gil Blas*, *La Lanterne*, *Le Journal*, *L'Auto* et quelques autres quotidiens) resurgissent ensuite dans la *Lupiniana*. Ainsi dans *Le Crime du Cercle de la rue Cambon* il s'agit d'un meurtre commis au cercle des gens mondains : un des joueurs, M. Richevance, après avoir gagné un gros lot est poignardé dans une salle contiguë à celle du jeu. L'enquête est menée par un ancien magistrat, M. De Beautrelet (nous avons vu que ce nom sera emprunté par un des personnages de *l'Aiguille creuse*, qui va éliminer le « de » aristocratique). Il propose une hypothèse selon laquelle un certain M. de X. aurait pu commettre cet homicide et tous les joueurs – devenus ses complices – se sont emparés de l'argent du gagnant. La fin de la nouvelle est ouverte ; M. De Beautrelet n'a pas de vrais indices à sa disposition – « il eût beau prétendre que de telles hypothèses ont souvent plus de valeur, plus de logique même que la réalité des faits les plus probants, on lui rit au nez » (Leblanc 1903: 2). Parmi les nouvelles de Leblanc « avant Lupin » *Le Crime du Cercle de la rue Cambon* se rapproche le plus du narratif policier et en même temps présente des similarités avec la chronique judiciaire de la presse.

Dans une réédition récente de cette nouvelle Cédric Hannedouche établit des parallèles entre *Le Crime du Cercle de la rue Cambon* et une des nouvelles du recueil *L'Agence Barnett* publié en 1928 (Hannedouche 2018: 12), à savoir *Une partie de baccara*. Dans cette nouvelle version – considérablement augmentée par rapport au *Crime du Cercle de la rue Cambon* – c'est Arsène Lupin (sous les traits de Jim Barnett, chef d'une agence des détectives privés) qui prend la place de Beautrelet. Si dans la première version l'action se passe à Paris, dans *Une partie de baccara* Lupin se déplace à Rouen, une occasion de plus pour rendre hommage à la ville natale de Leblanc ; l'univers bourgeois rouennais est esquissé brièvement mais d'une façon très suggestive. Par contre la trame policière prend dans *Une partie de baccara* une envergure beaucoup plus importante ; à noter, la présence aux côtés de Lupin de l'inspecteur Béchoux (on dirait un Lestrade de Conan Doyle !) et une reconstruction habile de la scène de l'assassinat dirigée par Barnett. Dans les deux cas le crime reste impuni, les malfaiteurs étant des personnes haut placées : « mes trois bonshommes sont inattaquables. Jamais on ne se permettra d'y toucher » (Leblanc 1971: 61). Par rapport au *Crime du Cercle de la rue Cambon*, *Une partie de*

baccara perd en documentalité, par contre la nouvelle s'enrichit de l'esprit théâtral et carnavalesque propre à la *Lupiniana*.

Enfin le 15 juillet 1905 la revue parisienne intitulée *Je sais tout* et lancée par Jean Lafitte cinq mois avant publie une nouvelle policière commandée par Lafitte à Maurice Leblanc (devenu son ami). Lafitte demande d'écrire « une nouvelle d'aventures » et cette proposition déconcerte Leblanc. Dans son interview du 11 novembre 1933 l'écrivain affirme : « Je n'avais encore rien écrit de ce genre et cela m'embarrassait beaucoup de m'y essayer » (Bonnacorsi 2000: 42). Néanmoins il s'acquitte de la tâche à merveille. La nouvelle en question – *L'Arrestation d'Arsène Lupin* – ouvre non seulement la *Lupiniana* mais aussi une nouvelle étape dans l'évolution du narratif policier. Ni l'auteur ni l'éditeur n'auraient pu prédire, à l'époque, l'avenir glorieux du « gentleman cambrioleur ». À notre avis, bien que l'œuvre de jeunesse de Leblanc soit dans son ensemble fort éloignée du genre policier, elle constitue une sorte d'atelier où se forme le talent du Conan Doyle français.

REFERENCES

- Bonnacorsi 2000:** Bonnacorsi R., Buard J.-L. « Voici des L » : Lafitte, Leblanc, Lupin ou : Pierre Lafitte l'éditeur d'Arsène Lupin et de Maurice Leblanc // « Le Rocambole », 2000, № 10, p. 39-56.
- Bussi 2007:** Bussi M. « L'étrange voyage ! La dimension spatiale des aventures d'Arsène Lupin », *Géographie et cultures* [En ligne], 61 | 2007, <<http://journals.openedition.org/gc/2576>>
- Déroutard 2001:** Déroutard J. *Maurice Leblanc : Arsène Lupin malgré lui*. P. : Séguier, 2001.
- Desloges 1981:** Desloges D. Le goût du théâtre chez Gustave Flaubert à travers les œuvres romanesques // *Flaubert et Maupassant : écrivains normands*. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 1981.
- Eco 1993:** Eco U. *De Superman au Surhomme*. P. : Grasset, 1993.
- Ferté 2004:** Ferté P. *Arsène Lupin, supérieur inconnu*. P. : G. Trédaniel, 2004.
- Hannedouche 2018:** Hannedouche C. Préface // Leblanc, Maurice. *Contes du Journal et d'ailleurs*. Paris-Rouen: Bibliothèque internationale Maurice Leblanc, 2018.
- Khaitzine 2003:** Khaitzine R. *Histoire, énigme et secrets de « la Joconde »*. Grenoble : le Mercure dauphinois, 2003.

- Lafitte 1898:** P(ierre) L(afitte). M. Maurice Leblanc // *La Vie au grand air*, 1-04-1898, p. 18.
- Leblanc 1893:** Leblanc M. *Une femme*. P. : Ollendorf, 1893. URL: [https://fr.wikisource.org/wiki/Une_femme_\(Leblanc\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Une_femme_(Leblanc))
- Leblanc 1897a:** Leblanc M. Armelle et Claude. P. : Ollendorf, 1897.
- Leblanc 1897b:** Leblanc M. L'Oeuvre de mort // *La Lanterne*, 15-04-1897, p. 2.
- Leblanc 1897c:** Leblanc M. Voici des ailes ! // *Gil Blas*, 11-12-1897, p. 2.
- Leblanc 1897d:** Leblanc M. Voici des ailes ! // *Gil Blas*, 24-12-1897, p. 2.
- Leblanc 1898:** Leblanc M. L'esthétique des automobiles // *La Vie au grand air*, 15-08-1898, p. 92-93.
- Leblanc 1903:** Leblanc M. Le Crime du Cercle de la rue Cambon // *Gil Blas*, 26-03-1903, p. 1-2.
- Leblanc 1971:** Leblanc M. *L'Agence Barnett et C^{ie}*. P. : Librairie générale française, 1971.
- Leblanc 1998:** Leblanc M. *Le Bouchon de cristal. Le Triangle d'or. L'Éclat d'obus. L'Île aux trente cercueils*. P. : Lybrairie des Champs-Élysées, 1998.
- Leblanc 2012:** Leblanc M. *La Comtesse de Cagliostro*. <https://books.google.ru/books?id=4fF_tNo8gLIC&printsec=frontcover&dq=la+Comtesse+de+Cagliostro+Leblanc&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKewjootOTzd7tAhVtlosKHRwfBJkQ6AEwAXoECAkQAg#v=onepage&q=la%20Comtesse%20de%20Cagliostro%20Leblanc&f=false>
- Leblanc 2019:** Leblanc M. *L'Homme à la peau du bique*. <https://books.google.ru/books?id=mieVDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=leblanc+L%E2%80%99Homme+%C3%A0+la+peau+du+bique&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKewjig_uy4dftAhV0lMMKHR_MCTYQ6AEwAHoECAUQAg#v=onepage&q=leblanc%20L%E2%80%99Homme+%C3%A0%20la%20peau%20du%20bique&f=false>
- Lefèvre 1935:** Lefèvre F. Une heure avec Maurice Leblanc // «Nouvelles littéraires», 06-07-1935, p. 4.
- Markale 2005:** Markale J. L'énigme de Saint-Graal. P. : Rocher, 2005.
- Mauclair 1896:** Mauclair C. « L'Oeuvre de Mort » // « Mercure de France », 01-03-1896, p. 429.
- Soignolles 1893:** Soignolles J. La bicyclette au « Gil Blas » // *Le Vélo*, 09-06-1893, p. 2.
- Souvestre 1907:** Souvestre P. Histoire de l'automobile. P. : Dunod et Pinat, 1907.

**LES INTERPRÉTATIONS DU PASSÉ REVISITÉ EN
LITTÉRATURE : LE ROMAN *LA TEMPÊTE DES HEURES*
D'ANNE CUNEO ET LE RÉCIT DE VIE *L'ITALIENNE* DE
SYLVIANE ROCHE ET MARIE-ROSE DE DONNO**

Maya Timénova-Koen
Université de Plovdiv Païssii Hilendarski

**INTERPRETATIONS OF PAST IN LITERATURE :
LA TEMPÊTE DES HEURES BY ANNE CUNEO
AND *L'ITALIENNE* BY SYLVIANE ROCHE AND MARIE-ROSE
DE DONNO**

Maya Timenova-Koen
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

In this work, my purpose is to analyse the interpretation of the past as presented in Anne Cuneo's historic novel *La Tempête des heures* and in Sylviane Roche's & Marie-Rose De Donno's life story *L'Italienne, Histoire d'une vie*. The interpreted events took place in Swiss and Italy during and after World War II. In this research I have relied on Tzvetan Todorov's work *Les abus de la mémoire* and Paul Ricoeur's work *La mémoire, l'histoire et l'oubli*.

Key words: interpretations of past, history, memory, oversight, War, refugees, immigrants, Acculturation, psychological Marginality

Quel est l'impact de la mémoire et de l'oubli au niveau du narrateur dans les œuvres littéraires ? Quelles sont les significations du passé historique qui se reflète dans les romans et les récits de vie ? Quelle est le rôle de l'expérience intérieure des écrivains ? Au cours de nos présentes recherches, nous nous proposons de répondre à ces questions concernant les interprétations du passé en littérature.

Dans cet objectif, nous avons choisi de prendre en exemple le roman *La Tempête des heures* d'Anne Cuneo qui relate des événements moins connus de La Deuxième guerre mondiale, et *L'Italienne, Histoire d'une vie*

de Sylviane Roche et Marie-Rose De Donno – un récit de vie se déroulant pendant les années d'après-guerre. Donc, sur le plan temporel, ces œuvres parlent de deux périodes historiques qui se succèdent. Quant aux événements qui s'y reflètent, ils sont entièrement opposés. Dans la première œuvre, les personnages essaient de survivre dans des conditions extrêmes, tandis que dans la seconde, de reconstruire leur vie quotidienne. L'un des points communs de ces œuvres, qui focalise plus précisément notre attention, c'est la mémoire de la relation à l'autre/l'étranger en Suisse durant les périodes indiquées ci-dessus. Nos repères théoriques sont basés sur les jugements de Tzvetan Todorov, Paul Ricœur, André Hurst et Françoise Frazier.

Comment la mémoire et l'oubli nous aident ou nous empêchent d'interpréter et de juger le passé révolu ?

Dans *Les Abus de la mémoire*, Tzvetan Todorov exprime le constat que « la mémoire ne s'oppose nullement à l'oubli » et que « la mémoire, elle, est forcément une sélection » (Todorov 2015: 14).

Selon Todorov, la mémoire est une « interaction » entre « l'effacement (l'oubli) » et « la conservation », tout en soulignant que « la restitution intégrale des deux est bien sûr impossible » (Todorov 2015: 14).

Ce disant, nous sommes entièrement de son avis qu'il est « déroutant » d'appeler « mémoire » la capacité qu'ont les ordinateurs de conserver l'information puisque, comme il s'exprime « il manque à cette dernière opération un trait constitutif de la mémoire, à savoir la sélection » (Todorov 2015: 14).

Voici certains de ses jugements dans le contexte de l'usage du passé :

Puisque la mémoire est sélection, il a bien fallu choisir parmi toutes les informations reçues, au nom de certains critères. Et ces critères, qu'ils aient été ou non conscients, serviront aussi, selon toute vraisemblance, à orienter l'utilisation que nous ferons du passé.

(Todorov 2015: 15-16)

Dans le même ordre d'idées, Todorov cite Proust, « grand spécialiste de la mémoire », qui formule le jugement que nous ne profitons « d'aucune leçon », parce que nous ne pouvons pas « descendre jusqu'au général » et nous nous figurons « toujours en présence d'une expérience qui n'a pas de

précédents dans le passé » (1 – Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*). » (Todorov 2015: 37)

Il explore aussi l'hypothèse de « fonder la critique des usages de la mémoire dans une distinction entre plusieurs *formes* de réminiscence ». (Todorov 2015: 29)

Il est de l'avis que l'événement « recouvert » peut être lu soit de manière « *littérale* », soit de manière « *exemplaire* » (Todorov 2015: 29).

Le recouvrement du passé est indispensable ; cela ne veut pas dire que le passé doit régir le présent, c'est celui-ci, au contraire, qui fait du passé l'usage qu'il veut. (...) le droit à l'oubli existe aussi.

(Todorov 2015: 23)

Selon Todorov, une raison de plus de nous préoccuper du passé c'est que « cela nous permet de nous détourner du présent, tout en nous procurant les bénéfices de la bonne conscience » (Todorov 2015: 53)

Dans le contexte de la bonne conscience, nous voudrions introduire le phénomène d'**amnésie sélective** au sens d'**oubli manipulé** de certains faits du passé au profit des détenteurs du pouvoir. Ce phénomène se manifeste le plus souvent durant les périodes d'après-guerre ou à la chute des régimes totalitaires, comme cela a eu lieu dans les pays ex-communistes au XXème siècle.

D'autre part, la mémoire pourrait être assistée par « la culture de l'oralité » comme nous le rappelle André Hurst par sa conférence « *L'Iliade, un poème de la guerre ?* », l'Iliade représentant une « encyclopédie orale » (Hurst 2019).

Ce retour à la culture de l'oralité nous incite à poser aussi la question si cette culture n'est pas d'actualité en y rajoutant, bien entendu, l'enregistrement du dit, effectué grâce aux nouvelles technologies.

De même, la problématique de la mémoire est liée à celle de la morale individuelle des acteurs de l'histoire. Le roman *La tempête des heures* d'Anne Cuneo qui fait l'objet de nos recherches, en est un exemple emblématique.

L'ouvrage de Françoise Frazier, *Histoire et morale dans les Vies parallèles de Plutarque* témoigne de l'intérêt que suscite la morale des personnalités historiques.

(...) les éloges parfois attribués aux entorses à la stricte justice que les héros ont pu être amenés à commettre relèvent moins du pragmatisme ou d'une analyse rationnelle de la Raison d'État que d'une sorte de « reflexe moral » qui partout privilégie le salut commun, salut de la cité et des

citoyens. Contrebalançant les mesquines rivalités dont les vies sont souvent le cadre et le héros la victime, voire parfois le responsable, cet idéal civique, qui invite à vivre et mourir pour la patrie leur insuffle cette part d'héroïsme sublime auquel a pu être sensible un Corneille : « mourir pour la patrie ».

(Frazier 1996: 168)

La morale politique dans les *Vies* de Plutarque pourrait se référer à celle des grandes personnalités historiques, tel Churchill dans le roman *La Tempête des heures* où Anne Cuneo ressuscite son image glorieuse dans le contexte du passé des acteurs du théâtre zurichois Shauspielhaus, pendant la Deuxième guerre mondiale.

D'autre part, dans les récits de vie, en l'occurrence *L'Italienne*, l'écrivaine-narratrice fait face à ses souvenirs pour se redécouvrir en toute conscience. La rétrospection révèle les fragments de son moi. Les lacunes de sa mémoire au niveau des faits sont comblées par l'expérience intérieure. Le lecteur est confronté aux jugements de la narratrice sur son propre passé, où se manifeste non seulement son désir de communication, mais aussi sa volonté de transmettre les leçons apprises à l'autre. L'interprétation du passé dans cette œuvre a aussi un aspect moral – se justifier par l'écriture pour s'émanciper et continuer à vivre.

La Tempête des heures d'Anne Cuneo

Anne Cuneo (1936-2015), journaliste, metteur en scène, cinéaste, traductrice et écrivaine suisse, évoque dans son roman *La Tempête des heures* des événements moins connus de la Deuxième guerre mondiale qui ont eu lieu en Suisse. À travers l'histoire d'une jeune réfugiée juive et la nouvelle mise en scène de Faust de Goethe par les acteurs du théâtre Schauspielhaus à Zurich, elle raconte les journées emplies d'angoisse de 1940 quand la Suisse s'attendait à l'envahissement par les nazis. Ce roman fait l'éloge du courage de la population suisse de faire face à ce danger, comme de la dignité des réfugiés, prêts à mourir si Hitler passait par le pays pour conquérir la France.

Et, comme l'affirme l'écrivaine, elle-même, *La Tempête des heures* « n'est pas un traité d'histoire et n'a aucune prétention scientifique (...) » (Cuneo 2013: 277).

Pourtant, une partie des propos des personnages sont « réellement tirés de leurs propres mémoires ou des entretiens avec eux par ceux qui les ont connus » (Cuneo 2013: 277).

Anne Cuneo précise aussi que les personnages « sont vus dans la perspective d'une très jeune femme qui vient de subir un violent traumatisme, et n'a qu'une vue limitée de la réalité » (Cuneo 2013: 277).

Cette précision pertinente évoque les jugements de Paul Ricœur concernant le sujet et l'objet de la mémoire :

La phénoménologie de la mémoire (...) se structure autour de deux questions : de quoi y a-t-il souvenir ? de qui est la mémoire ?

(Ricœur 2000: 3)

Comme nous l'avons mentionné plus haut, la narratrice (le *qui* de la mémoire) évoque les jours horribles de l'attente de l'envahissement de la Suisse par les troupes allemandes (le *quoi* de la mémoire) (Cuneo 2013: 279).

Il est à noter que ce n'est pas forcément les jeux politiques qui focalisent son attention. La Suisse, « officiellement neutre », n'en est qu'un « simple pion » puisque Hitler ne respecte pas les traités (Cuneo 2013: 163). À travers le personnage principal, Anne Cuneo décrit plutôt l'attitude du peuple suisse à l'égard des réfugiés et le comportement de ces derniers.

Elle rejette l'opinion de ceux qui estiment que tous les Suisses ont profité de la guerre :

On dit souvent que « la Suisse » a profité de la guerre. Il s'agit de savoir de quelle Suisse on parle. Car si des marchands de toutes sortes ont fait des affaires en or, la Suisse ordinaire n'a pas eu la vie facile. (...)

(Cuneo 2013: 279)

Naturellement, ces réfugiés qui affluent en Suisse ont des règles à respecter – ils sont obligés de travailler pour pouvoir y résider. À Zurich, au théâtre Schauspielhaus, où l'ont travaillé sur la mise en scène de Faust II, sont embauchés des acteurs qui fuient les nazis :

Allemands, Autrichiens, Tchèques, juifs pour la plupart. Ils ont fui Hitler. S'ils n'avaient pas ce travail, on les expulserait. La Suisse ne veut pas les entretenir à ne rien faire.

(Cuneo 2013: 17)

Le comportement des diplomates suisses à l'étranger s'avère bienveillant à l'égard des juifs. Ella, le personnage principal du roman, a un passeport d'avant 1938 où il n'est pas mentionné qu'elle est juive et le

consul de Suisse de Cracovie lui a donné un visa sans vouloir connaître son histoire (Cuneo 2013: 25).

Pourtant, arrivés en Suisse, les réfugiés vivent dans **la peur** des nazis qui menacent d'envahir la France en passant par la Suisse. Un autre sentiment qui règne parmi eux, c'est **la résignation** (Cuneo 2013: 72).

Le titre du roman est une citation de Faust, qui devient pour les acteurs la métaphore de l'échéance imminente (Cuneo 2013: 74).

Malgré la peur de voir leur pays envahi par les nazis, l'optimisme, surtout celui des juifs natifs de Suisse, ne manque pas. Le rôle salvateur de l'amour se manifeste dans les paroles de Nathan, adressées à Ella, narratrice et personnage principal du roman :

Ils ne gagneront pas, Ella », dit enfin Nathan. Nous allons faire une demi-douzaine d'enfants et nous leur apprendrons ...

(Cuneo 2013: 79-80)

La Suisse n'est malheureusement pas un refuge absolu – il y a des « nazis venus d'Allemagne » et des « sympathisants suisses zélés » qui sont prêts à livrer les réfugiés à la Gestapo (Cuneo 2013: 87).

La mémoire et l'oubli font la trame chez Ella :

Je n'ai pas réussi à occulter l'absence des personnes, mais j'ai repoussé tout le reste hors de la mémoire, la maison, le théâtre, les costumes, les spectacles, le chat, le chien (...), mêmes mes rôles.

(Cuneo 2013: 87)

Les réflexions d'Ella se brouillent. Elle est traumatisée par la perte de toute sa famille et sa fuite de Pologne : son voyage a été pénible et exténuant, marqué par le danger, la pauvreté et le viol. Elle a survécu par miracle, grâce au courage que lui ont inspiré les dernières paroles de son père qui, juste avant d'être arrêté par les nazis, lui ordonne d'aller à Zurich pour retrouver son ami M. Lindtberg (ou « M. Lemberger », comme elle l'appelle au début) (Cuneo 2013: 12). La jeune femme est submergée par les événements passés – par le vécu, et n'arrive pas à s'orienter dans le présent de sa vie.

La crainte de l'invasion éventuelle de la Suisse par Hitler, est présentée en gradation et se lit dans les paroles des réfugiés juifs :

Les bruits à propos de l'invasion allemande sont constants et contradictoires (...)

(Cuneo 2013: 237)

Le contre-espionnage « commence à parler d'une possible invasion de la Suisse » (Cuneo 2013: 138).

Hitler semble invincible (...). Il va envahir la Suisse un de ces jours, et nous...

(Cuneo 2013: 155)

Tu sais qu'il y a des plans pour nous cacher ?

(Cuneo 2013: 155)

L'armée allemande a pris Copenhague (...). La sensation qu'un étau se resserre autour de nous est impossible à ignorer (...)

(Cuneo 2013: 162)

Les troupes allemandes ont pris le fort d'Eben-Emael, (...) elles avancent vers Liège et Bruxelles.

(Cuneo 2013: 220)

Les personnages du roman désignent les Allemands par le pronom personnel « *ils* » (Cuneo 2013: 202, 213, 244), tant leur esprit est préoccupé par le danger d'une invasion qui leur semble imminente.

La négation de la personnalité de Hitler et sa philosophie politique monstrueuse est concentrée dans les paroles de Wolfgang Langhoff, faisant écho à celles de Churchill dans son « magnifique livre, *Les Soldats du Marais* » (Cuneo 2013: 163):

Wolfgang Langhoff dit que discuter avec Hitler, c'est déjà se rendre.

(Cuneo 2013: 163)

Tel est aussi l'avis du Dr Giocondo, le gynécologue d'Ella :

(...) le seul homme lucide me semble être Churchill, qui dit et répète depuis des années qu'aucun compromis avec Hitler n'est admissible.

(Cuneo 2013: 162)

Ce qui évince la peur des comédiens, c'est leur volonté de **résister par l'art**.

Il faut jouer ce Faust, Ella. Il le faut, sinon 'ils' auront gagné.

(Cuneo 2013: 213)

Ils ont « l'impression totalement irrationnelle » qu'en travaillant « d'arrache-pied » sur la mise en scène de Faust II, ils tiennent « à distance » l'invasion allemande. (Cuneo 2013: 165)

Le courage des jeunes se manifeste au moment où les étudiants pensent aussi que « ne pas jouer c'est capituler » et veulent remplacer les comédiens mobilisés (Cuneo 2013: 215).

À l'optimisme des étudiants se joint celui des vieillards : le grand-père de Nathan décide d'aider les comédiens avec ses connaissances de menuiserie et reste au théâtre. (Cuneo 2013: 219)

La métaphore de la tempête persiste et sert à augmenter la tension dans le roman : la tempête des heures qui comptent le temps avant la première du spectacle se confond avec celle avant l'invasion éventuelle d'Hitler. C'est cette tempête qui « point à l'horizon » (Cuneo 2013: 167).

Anne Cuneo n'oublie pas de rappeler les mérites de la Croix rouge qui essaie d'avoir accès à la liste des prisonniers enregistrés par les Allemands, profitant de leur « hantise de l'ordre » (Cuneo 2013: 168).

La dignité des réfugiés juifs se manifeste par leur projet de « suicide collectif » (Cuneo 2013: 202) au cas où les nazis viennent. D'ailleurs, les acteurs « répètent Faust le poison dans leur poche (...) » (Cuneo 2013: 251).

L'idée d'échapper aux nazis par le cyanure rassure Ella, personnage principal du roman et narratrice. (Cuneo 2013: 210).

D'ailleurs, Ella focalise le traumatisme incurable du vécu et ne veut plus « subir » (Cuneo 2013: 210). Même son amour pour Nathan cède au « vide » (Cuneo 2013: 224) qu'elle ressent en repensant à son passé.

La jeune femme est déchirée entre son « moi raisonnable » et son « moi révolté » (Cuneo 2013: 251) :

Ai-je encore le droit de songer au cyanure alors que je porte un bébé qui est le fruit de l'amour ?

(Cuneo 2013: 251)

(...) ai-je le droit de mettre au monde un enfant qui sera la marionnette, l'esclave du Reich ?

(Cuneo 2013: 251)

À part la solidarité, c'est le sens de l'humour des comédiens juifs, qui les aident à surmonter la peur en ce moment de suspens (Cuneo 2013: 239).

En ce qui concerne le comportement des Suisses, il a plusieurs aspects parmi lesquels prédomine celui de la bienveillance.

Les paroles d'Elisabeth Birsinger de la police des étrangers qui avait sauvé Ella, résument l'attitude de la majorité des Suisses à l'égard des acteurs réfugiés :

Je suis sûre que lorsque je repenserai à ces années, plus tard, je serai fière d'avoir contribué à ce que des gens comme vous puissent travailler dans ce théâtre et opérer des miracles (...)

(Cuneo 2013: 268)

D'autres passages du roman témoignent aussi du comportement des Suisses pendant cette période de la guerre. La plupart d'eux sont solidaires avec les réfugiés et les encouragent (Cuneo 2013: 226), d'autres ont peur et s'enfuient (Cuneo 2013: 208).

Emil Oprecht, président du conseil d'administration, « en quelque sorte le patron du théâtre » (Cuneo 2013: 234) résume la position officielle de la Suisse :

Nous sommes neutres. Raison pour laquelle à l'instant où un pays (...) viole notre neutralité et nous attaque, il devient notre ennemi.

(Cuneo 2013: 234)

Cependant, il y a des Suisses qui se proclament du côté des Allemands :

Tout à l'heure, il y avait quelques types en chemise brune sur la place, avec des pancartes. 'Débarrassons le théâtre des juifs et des communistes, c'était le message' (...)

(Cuneo 2013: 214)

Au plan des personnages historiques dans le roman, comme nous l'avons déjà mentionné, l'accent est mis sur celui de Churchill. Au regard des réfugiés, il est le symbole de l'espoir, et à la limite, de la victoire contre le nazisme.

L'écrivaine inclut dans son œuvre des parties du discours de Churchill qui focalisent sa volonté de mener la lutte contre les nazis jusqu'à la victoire (Cuneo 2013: 226) :

Le jour viendra où les cloches de la joie tinteront à nouveau à travers toute l'Europe, où les nations victorieuses, maîtresses non seulement des vaincus, mais de leur propre destin, planifieront et construiront dans la justice, la tradition et la liberté une maison aux nombreuses demeures où chacun aura sa place.

(Cuneo 2013: 226)

Au niveau de la réalité historique, les réfugiés sont conscients que si la France n'arrive pas à résister, « l'Angleterre devra porter seule le poids de la guerre » (Cuneo 2013: 243).

Quant à la morale de Churchill, elle se concentre dans sa volonté de faire la guerre dans le but de vaincre Hitler, d'aboutir à « la victoire à tout prix », puisque « sans victoire, il n'y a pas de survie » (Cuneo 2013: 243-244).

L'écrivaine rappelle aussi la lucidité politique de Churchill qui fait comprendre que « la guerre ne sera pas éclair, comme Hitler aime à le dire » (Cuneo 2013: 244).

Dans l'épilogue de son roman, Anne Cuneo souligne l'unique rôle du théâtre Shauspielhaus à Zurich au plan de la culture allemande :

Le Schauspielhaus en particulier a maintenu haute la flamme de la culture allemande (et mondiale) (...)

(Cuneo 2013: 273)

L'écrivaine précise que Faust I et Faust II sont joués plus de vingt fois pendant les dernières semaines de la saison 1939 – 1940, puis repris pendant les premiers mois de la saison suivante (Cuneo 2013: 273). Elle rappelle le fait que « pendant cette nuit du siècle » (Cuneo 2013: 273), les « scènes suisses de langue allemande sont restées les seuls théâtres germanophones d'Europe indépendants de Berlin » (Cuneo 2013: 273). Par conséquent, nous pourrions conclure qu'à travers le regard d'Anne Cuneo, les significations du passé qui trouvent lieu dans son roman, sont étroitement liées au **rôle salvateur de la culture**.

***L'Italienne, Histoire d'une vie* de Sylviane Roche et Marie-Rose de Donno**

Cette œuvre représente un récit de vie comme nous l'apprend son sous-titre. La narratrice raconte le parcours de cette partie de sa vie qui l'a formée. Quelle est la différence entre la biographie et le récit de vie ?

La production écrite d'un récit oblige à mettre en forme, restructurer avec un début une fin. (...) Nous restons là dans la biographie. Pour passer au récit de vie, il faut confronter cette histoire à un interlocuteur, qui va me questionner sur le sens de mes expériences (...) de mes silences, de mes interprétations. Il y a un objectif de transformation de soi.

(Jean 2020)

L'un des bénéfices des récits de vie est « le sentiment de décentration de soi vers les autres, vers le territoire familial, vers ses origines. Alors que le récit de vie procède au départ d'un projet très individualisé, tourné uniquement vers la quête de soi, il débouche sur un entrelacement de soi et des trajectoires sociales qui nous renseignent sur les identités qui nous traversent » (Jean 2020).

L'histoire de l'écriture de *L'Italienne* pourrait déjà faire l'objet d'un récit. Marie-Rose de Donno, Italienne du Sud et immigrante en Suisse, rencontre l'écrivaine suisse d'origine française, Sylviane Roche, dans un magasin de vêtements. Apprenant qu'elle enseigne la littérature française, Marie-Rose lui avoue qu'elle cherche un écrivain parce qu'elle a quelque chose à lui raconter. C'est cette rencontre qui déclenche l'écriture de l'œuvre faisant l'objet de notre travail, qui paraît sous la double signature de Sylviane Roche et Marie-Rose de Donno.

Cette œuvre est l'histoire d'une femme qui a connu la pauvreté extrême pendant son enfance en Italie – pays ruiné après la Deuxième guerre mondiale. C'est une femme dont la vie est parsemée d'épreuves mais qui garde son courage et sa volonté de s'émanciper. Elle subit la violence pendant son enfance quand sa mère, fuyant la misère et son mari ivrogne, s'installe en Suisse pour assurer une vie meilleure à ses enfants. Marie-Rose est mariée très jeune avec un Italien du Sud, mais son mari décide de repartir en Italie. Elle le quitte au bout de onze ans pour revenir en Suisse avec sa fille et plus tard, à l'âge de quinze ans, son fils la rejoint aussi. Marie-Rose endure les humiliations d'immigrante quoiqu'elle assimile la mentalité suisse. Elle serait restée l'une des milliers d'immigrantes économiques anonymes si, après la mort de son fils, elle

n'avait pas raconté son passé à l'écrivaine Sylviane Roche. À la limite, *L'Italienne*, cette œuvre à deux, s'avère un éloge de la volonté d'une femme de lutter contre la misère, prenant en exemple sa mère, et de parvenir à s'intégrer dans un pays étranger. Les titres expressifs de certains de ses chapitres en sont la preuve puisqu'ils servent à marquer non seulement les événements vécus, mais à révéler aussi leur impact sur l'expérience intérieure de la narratrice : « Se défendre », « Subir », « Surmonter », « Aimer », « Triompher », « Résister », « Espérer » ... De même, ce récit de vie nous suggère qu'à travers l'écriture pourrait s'effectuer l'heureuse reconstruction du moi.

Pour revenir au texte même de cette œuvre dans le but d'étoffer nos réflexions, voilà quelques passages qui révèlent le contraste entre **le niveau de vie** en Italie et celui en Suisse après la Deuxième guerre mondiale :

Les conditions à l'école :

(...) à la récréation, on nous donnait du lait. Là, je trouvais la Suisse géniale. Même à l'école, on me donnait à manger. (...) La Suisse pour moi, c'était la bouffe.

(Roche, De Donno 2003: 35)

La réalité dans le domaine des soins médicaux :

Et j'ai guéri avec l'air des montagnes. C'est donc grâce à la tuberculose que je me suis à nouveau retrouvée en Suisse.

(Roche, De Donno 2003: 31)

J'ai accouché en Suisse. Ça s'est très bien passé parce que les médecins étaient géniaux, les sages-femmes, les infirmières, tout le monde était extraordinaire. J'ai donc un très bon souvenir de mon premier accouchement, en Suisse. Sabina est née en août 1971.

(Roche, De Donno: 85)

L'accouchement de Sandro en Italie a lieu dans des conditions toutes différentes :

L'infirmière a fini par venir et elle a juste eu le temps de me transporter de la salle où j'étais dans la salle d'accouchement. Une pièce dégueulasse, avec un lit encore recouvert de sang de la personne qui avait accouché

avant moi. (...) J'ai eu mon enfant toute seule (...). Pas de médecin, pas de sage-femme. (...) C'était le 16 août 1975 à midi pile.

(Roche, De Donno: 99)

Les jouets que Marie-Rose voit partout en Suisse l'épatent et en même temps, leur abondance lui inspire la tentation de voler quelque chose. (Roche, De Donno: 40).

D'autre part, pendant son enfance, la narratrice est confrontée à **l'attitude hostile des Suisses à l'égard des immigrants italiens** :

(...) une fois que j'ai commencé à parler un peu le français, ce qui m'a frappée le plus, c'était la méchanceté des enfants. Ils me disaient des trucs comme : « Sale Italienne, macaroni, charogne d'Italienne ! Rentre chez toi, on ne te veut pas !

(Roche, De Donno: 33)

Le deuxième patron de la mère de Marie-Rose en Suisse, « un gardien, ou policier » (Roche, De Donno: 45), abuse de la petite fille qui a dix ans à cette époque.

Il ne m'a jamais pénétrée, mais il y a eu (...) des attouchements. (...) Et évidemment je ne pouvais rien dire à ma mère (...) Tu comprends, je pensais que c'était de ma faute (...) Je me sentais comme coupable (...)

(Roche, De Donno: 47)

Les valeurs morales truquées par les efforts de survivre que l'on découvre chez sa mère, engendrent le complexe de culpabilité dans l'esprit de l'enfant. Et, c'est grâce à sa volonté de s'accrocher à la vie que Marie-Rose garde le moral et s'en sort.

Ma mère ne s'est rendue compte de rien. Et pour ça je lui en veux énormément.

(Roche, De Donno: 47)

Dans le silence entre fille et mère se cache le tabou de s'exprimer sur la sexualité à l'époque.

Marie-Rose a aussi de bons souvenirs de cette période de sa vie en Suisse. Elle admire les beautés de Lausanne où s'installent mère et fille plus tard. Elle y est fascinée par le métro et la cathédrale :

C'était MA ville.

(Roche, De Donno: 48)

Pourtant, la pauvreté les oblige à habiter « chez la sœur de ce type, Albert » (Rose, De Donno: 49) pour qui la mère de Marie-Rose avait travaillé en Valais.

Cette chambre à la rue du Nord, à Lausanne, reste gravée dans la mémoire de Marie-Rose. La misère dans laquelle vient mère et fille rappelle dans une certaine mesure celle en Italie :

Ce n'était pas une chambre indépendante, en fait c'était un appartement de deux pièces. On louait une pièce (...) Une cuisine, des toilettes, pas de salle de bains (...) En plus, c'était au deuxième sous-sol (...)

(Roche, De Donno : 49)

L'attitude de la société suisse à l'égard des immigrants est ambivalente. D'un côté, les Italiens sont accueillis en Suisse quoique comme main d'œuvre moins chère, mais d'un autre, ils sont humiliés. Un exemple en est que la police interdit à la mère de garder sa fille « dans ces conditions précaires d'autant plus qu'elle soupçonnait qu'elle y recevait des hommes » (Roche, De Donno: 50).

Installée chez une famille qui avait une teinturerie, Marie-Rose devient témoin d'un vrai crime. Elle vit une expérience horrible : le grand-père violait régulièrement sa petite fille Doni et tente de faire de même avec Marie-Rose (Roche, De Donno: 52-53).

Plus tard, le lecteur apprend l'adaptation difficile des enfants de Marie-Rose à la vie en Suisse :

(...) je gagnais deux mille francs net. Je n'arrivais pas à tourner. En plus j'avais des problèmes avec Sabina. Elle avait de la peine à accepter la vie en Suisse.

(Roche, De Donno: 145)

Sandro ne voulait pas rester en Suisse. Donc on l'a ramené en Italie et il a été enterré dans notre cimetière, dans notre petite ville de Maglie.

(Roche, De Donno: 195)

La marginalité psychologique persiste chez Sabina, mais encore plus chez Sandro qui meurt dans des conditions jamais éclaircies.

À la limite, nous pourrions affirmer que les récits de vie, tel *L'Italienne*, témoignent des difficultés de l'intégration des immigrants économiques, déchirés entre le besoin de survivre et la nostalgie du pays d'origine. Et le métissage culturel et psychologique pourrait s'accomplir au cas où il y a la volonté d'assimiler la mentalité étrangère.

Conclusion

Quoique le passé évoqué dans les deux œuvres englobe des périodes historiques différentes – celle de guerre et celle d'après-guerre, on y découvre des points communs au niveau des intentions des écrivaines. Le premier c'est la nécessité de **témoigner du passé** : de la situation des réfugiés politiques en Suisse pendant la Deuxième guerre mondiale (*La Tempête des heures*) ou de l'émancipation des immigrants économiques et leur acculturation (*L'Italienne*). Et le deuxième, c'est la volonté de **revisiter et d'interpréter les significations de ce passé par l'écriture** (*L'Italienne* et *La Tempête des heures*). À la limite, nous restons persuadés de l'utilité de la mémoire du vécu dans ces œuvres littéraires, puisqu'il focalise des points de vue différents au plan des événements passés et pourrait réfuter l'oubli manipulé dont profite la partie sombre de l'homme.

REFERENCES

- Cuneo 2013:** Cuneo, A. *La Tempête des heures*. Orbe : Bernard Campiche, 2013.
- Frazier 1996:** Frazier, Fr. *Histoire et morale dans les Vies parallèles de Plutarque*. Paris : Études anciennes, Les Belles lettres, 1996.
- Hurst 2019:** Hurst, A. *L'Iliade, un poème de la guerre ?* Genève : Fondation Martin Bodmer, You Tube, 19.11.2019.
- Ricoeur 2000:** Ricoeur, P. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- Roche, De Donno 2003:** Roche, S., De Donno, M.-R. *L'Italienne, histoire d'une vie*. Orbe : Bernard Campiche, 2003.
- Todorov 2015:** Todorov, T. *Les Abus de la Mémoire*. Paris : Arléa, 1991.
- Jean 2020:** Jean, V. *Qu'est-ce qu'un récit de vie ?* <<https://www.biographe-valeriejean.fr/recit-vie-pages/biographe-familial-histoire-html>> (21.08.2020).

**RACE, HOME AND RELATIONSHIPS IN GLORIA NAYLOR'S
*THE WOMEN OF BREWSTER PLACE***

Bozhidara Boneva-Kamenova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The Women of Brewster Place established Gloria Naylor on the literary map in the 1980s. Written in the continual black female tradition, the novel explores black women's inner and outer being as they navigate their lives and relationships in the urban environment. The work's narrative structure has been of particular interest to many scholars and ordinary readers. This paper will step in a different direction and try to analyze the connection that exists between the characters' race and the opportunities they have for a home and, going further, how that affects their romantic prospects. The various relationships, times and spaces chart the invisible thread which connects all African Americans throughout history.

Key words: home, love, black women, Africa, urbanity, folk traditions, feminist reading, movement, belonging

Gloria Naylor's debut novel *The Women of Brewster Place* was published in 1982 – almost a decade after the new generation of African American women writers began their literary careers. The novel situates itself in an existing tradition that the author has taken into consideration and chooses to either embrace or question. At the time of its publication, *The Women of Brewster Place* was favorably received by both critics and ordinary readers; its success increased when it was adapted for the screen a few years later. The structure of the novel puzzled and inspired critical readings that dealt with the way Ms. Naylor manages to locate commonality in disunity. Each of the seven stories captures a different aspect of the black female experience and identity and their manifestations in different times and spaces. The aim of this paper is to examine the interconnectedness between the categories of home (understood as an actual place and a state of mind), race and human relationships (mostly of the romantic variety). We can argue that the fact that the characters are defined by their race and gender has an immediate effect on the spatial distribution and the potential

for self-affirming emotions. The existing critical readings provide some information about these categories but they have not been the sole focus of a reading of the novel as critics were more interested in the structure, the narrative decisions and the sound of the female voices.

The 1980s were a very dynamic time in terms of literary production by African American women writers. Some the greatest and most expansive works were produced during that decade. Writers who had started writing during the 1970s reached new heights in their careers and found many new readers and admirers. It would not be a far stretch to say that the flourishing of many authors during this period led to Toni Morrison being awarded the Nobel Prize in 1993. Having said all this, it is very hard to generalize and pinpoint dominant modes of writing, themes or motifs. The writers draw inspiration from a variety of fields: history, current political affairs, the folk tradition, personal experiences and points of view. Barbara Christian has managed to provide one of the most comprehensible treatments of the African American female literary tradition. According to her, writers who emerged at the end of the 1970s and early 1980s were aware of the development of the ideas concerning black women's place in the community. She strays from generalizing statements about them, but still argues that many of them wanted to ascertain to which community their female characters should belong "in order to understand themselves most effectively in their totality as *blacks* and women" (Christian 1985: 242). Belonging to a community is one of the factors that unifies African American women writers. Even though they focus on it from a different perspective over the centuries, they understand it as deeply rooted in their own being. Searching for a home, community and belonging then reflects black women's most profound inner pursuits. Due to its structure and blending of many stories and female characters, *The Women of Brewster Place* turns into an insightful work that displays the particularities of the author and of the time, but also manages to insert itself into the intertextual tradition of black women writers. In this paper, we shall try to uncover Naylor's revised vision of the intersection between home, race and romantic relationships.

Historically the idea of home has entailed complex and conflicting opinions and experiences. Since the African American people were transported against their will from Africa to the US, they have struggled with feelings of loss of belonging and lack of solid ground to establish their communities. The fact of their racial identity defines their understanding of home. The question of Africa as an original homeland has influenced many literary and critical texts as well as music and other

artistic endeavors. During the civil rights movement in the 1960s, many African Americans went to Africa to search for their roots. Even if it might have fluctuated over the centuries, Africa's influence continues to be dominant and to show itself in black women's works.

In *The Women of Brewster Place* the African connection becomes most evident in the unfolding of Kiswana's story. She is a young activist full of ambitious ideas and goals. Seduced by the idea of Africa as a home and motherland, she changes her name and starts wearing an Afro in order to get in touch with her African heritage. The styling of her hair proves unsuccessful, as her natural hair is not thick or curly enough. Her brother even tells her that she looks like "an electrocuted chicken" (Naylor 1983: 81). Hair has been very important to the African American community because it has always been placed in opposition to the dominant American models of long straight (mostly blonde) hair. Generations of black women have had to press it to make it look more appealing and closer to the existing norm. Even today, this trend continues and many young girls learn at an early age that if they want to be selected for a certain job position they have to become *presentable*. Ingrid Banks has conducted one of the most elaborate surveys concerning African American women's hair. She suggests that black women's alteration of hair texture is "an expression of their cultural consciousness"; the intersection of cultural, political constructions of hair and gender and race leads to black women being considered not beautiful (Banks 2000: 38). In other words, cultural understandings of beauty and propriety determine the appearance but most importantly women's identity. Naylor has decided not to spend time on the obvious problem concerning the notion of hair and beauty¹, but to subvert the expectations and to show what happens when people try to mold themselves after another model – the African one. Once again, the result is not natural beauty or going to one's roots but just one more closed avenue of belonging and another mask. Symbolically Africa is negated as a place, where black women can find their home and wholesome identity. Kiswana's mother addresses it by saying:

I am alive because of the blood of proud people who never scraped or begged or apologized for what they were. They lived asking only one thing of this world—to be allowed to be. And I learned through the blood of these people that black isn't beautiful and it isn't ugly—black is!

(Naylor 1983: 86)

¹ Toni Morrison's *The Bluest Eye* and *Song of Solomon* present the destructive consequences of accepting and following the dominant white model of beauty.

Kiswana's mother gets to the heart of the problem by explaining that subscribing to certain models, be they strictly American or African, black people are opting for false identities that do not manage to account for the centuries of pain and struggle. To understand what black is individuals just need to be themselves and gather strength from the previous generations. Home then is not exemplified by the American or the African land but by the people who lived, survived and left their legacy for the children of the future. The characters are made to search within themselves and in their community for answers about their belonging to a certain race or home.

Africa is not the only space that African Americans consider a *lost* home. The South also became a dominant conceptual space after the publication of W.B. Dubois' *The Souls of Black Folk* in 1903. The collection of essays shows key characteristics of Southern life and, in a way, transforms the geographical space into the "real" home of black culture. Josie Brown-Rose suggests that Dubois' work had a "great literary impact as it [the South] has been incorporated into much of the literary work that has been written during and since the Harlem Renaissance" (Brown-Rose 2006: 426). *The Women of Brewster Place* presents a group of characters from the older generation who have left the South for one reason or another and who still consider it a type of home. The novel's most recurrent character, Mattie Michael, decides to relocate after a fleeting affair with a local man that leaves her pregnant and disgraces her. A flashback to the past reveals her quick meeting with Butch in the cane fields. They walk in the "sneaky heat" and inhale the dry and invigorating air surrounding them. This picture later transforms into a cool afternoon. "The temperature dropped at least ten degrees on the edge of the thick, tangled dogwood, and the deep green basil and wild thyme formed a fragrant blanket on the mossy earth" (Naylor 1983: 15). Both of these images represent an idea of the South as an untamed, wild and natural place that strains and soothes the human body. The characters are able to become one with nature and experience freedom to move and explore their desires.

These idyllic pictures are replaced further into the story by the coldness of the Northern urban regions, where Mattie is forced to reside. In her first accommodation, she gains the following impression: "Mattie looked around at the cramped boardinghouse room with its cheap furniture and dingy walls that no amount of scrubbing seemed to lighten, and she thought of the organdy curtains and the large front yard in her parents' home—the clean air and fresh food" (Naylor 1983: 27). In her mind, everything in the South signifies self-contentment and belonging. Her parents and their house are her understanding of an expansive, regenerative

and welcoming home. Her attempts to reconstruct this lost haven and find communality in the city prove not quite successful even though she manages to achieve a semblance of home in Eva's house. Later, when she uses her knowledge of folk traditions to heal Ciel, this makes apparent the immovable nature of the South in her *self*. Michael Awkward even claims that Mattie's unsuccessful efforts to establish unity and communalism suggest that Gloria Naylor believes "that folk spirit has met its demise in the urban desert of modernity" (Awkward 1993: 68). We can agree that the "urban homes" do not offer warmth and the same communal spirit the rural South does, but it can be argued that the folk spirit and sense of belonging continue to exist until people remember and pass them on, as Mattie does to Ciel. The South itself cannot only be ascribed with positive connotations. If we look at Etta Mae's story – the woman who fled from it because "Rock Vale had no place for a black woman who was not only unwilling to play by the rules, but whose spirit challenged the very right of the game to exist" (Naylor 1983: 59) – we learn that not all women found a home there. Etta Mae, a character following in the footsteps of Sula Peace, is too independent and self-assured to be accepted into the Southern community. The idyllic picture in Mattie's story is replaced by a vision of prejudice and unwanted sexual advances due to her gender and race. Etta Mae spends the remainder of her life trying to escape the symbolic chains people wanted to impose on her. Therefore, with all its picturesqueness and stability the South cannot offer complete freedom and independence to black women, although its traditions and folklore would continue to connect and heal them.

The last place African Americans populate and experience is the urban North. The first big movement happened at the time of the Great Migration at the beginning of the 20th century, when many black people left the agricultural South to pursue other ventures. After the Second World War, this relocation to the North increased. W. Lawrence Hogue claims that after 1950 "economic modernization in the South and industrial expansion in the North" led to a mass migration and the appearance of a large urban black population (Hogue 1986: 49). In that same period, Ben becomes the first African American to join the community in Brewster. Brewster Place is almost lifelike throughout the whole story due to the detailed description of its inception, generations and continual change. It transforms into a silent character that reflects the experience of the people who inhabit it and the current racial and political situation in the US. African Americans become the third generation that finds a home in Brewster, taking after the Mediterraneans. "Brewster Place rejoiced in

these multi-colored “Afric” children of its old age. [...] They clung to the street with a desperate acceptance that whatever was here was better than the starving southern climates they had fled from.” (Naylor 1983: 4). What differentiates the people who have chosen Brewster is the fact that they have no other place to go to, and that fact is tightly related to their race and gender identity. Kiswana is the only one who has decided to live there intentionally and to learn about lower class people’s desires and failures, as many real activists did during the 60s. She has opted against a more privileged life in Linden Hills – a place defined by its middle-class residents. There is a striking difference between the two neighborhoods that, according to Barbara Christian, becomes obvious to both of them precisely because they are both black [places] (Christian 1993: 108). The two spaces offer diverse views of what homes and havens are available to black people in the 20th century, which are defined by race and class. Women are made to reconcile their position in them and/or to escape them. Brewster is a home to those who have had a loss of subjectivity. Most of the female inhabitants have put their trust in the wrong man – be it a husband, a lover, a son or father – and now are forced to survive in the best way they can with or without them.

The Women of Brewster Place is filled with romantic relationships. Each of the seven stories not only introduces the innermost problems and aspirations of the heroine, but pays a closer look into their (un)successful search for love and mutuality. Women’s lives in the novel are defined by lacks, abuse and abandonment which have led to many of them moving from one place to another. Patricia Hill Collins has differentiated two dominant traditions in music and literature in terms of love and relationships – “black women’s trouble with black men” and “the great love black women feel for black men” (Collins 2000: 152). This interconnectedness of love and trouble has influenced many works by black women – in music through the blues tradition and in literature through a double exploration of the life-affirming and the debilitating side of relationships. Men in *The Women of Brewster Place* appear as a plot device; many of them are not fully realized as characters and do not possess any redeeming qualities. They serve a purpose to uncover the capacity women have for survival and struggle. Either as shadows or names mentioned in passing they never take a central position or evoke positive change. Mary O’Connor, who traces the ferreting out of female voices in the novel, adds that “the male voices are heard, but contended, in these books” (O’Connor 1998: 35). Men do have lines of dialogue here and there but most of it reveals their fleeting and unreliable nature: an

immediate example is Butch's description of eating cane, a reflection of his own attitude toward life – know how to leave when you have made the most of a given situation. Therefore, we will pay more attention to how women experience the *trouble* created by their lovers.

The focus of Mattie and Etta Mae's stories are two one-night stands: one happening during the period of coming of age, while the other takes place during maturity. Mattie, innocent and inexperienced, gets pregnant and is later beaten up by her father, while Etta Mae, fully lost in her dreams of becoming the wife of a priest, misunderstands Reverend Woods' motives and later despairs. Mattie overcomes adversity but never attempts to find love again; she redirects all her emotions toward her son, which would later turn into her downfall. Eva gets candid with her early in the story and tells her "no young woman wants an empty bed, year in and year out" (Naylor 1983: 37), suggesting that children cannot replace romantic relationships. Stripped of the desire to connect and experienced enough, in her later years Mattie transforms into the wise (almost asexual) leader of the community, who accepts diversity and offers guidance. Etta Mae, on the other hand, after the abovementioned episode, reconsiders her life in the empty and bleak hotel room. "They were all the same, all meshed together into one lump that rested like an iron ball on her chest" (72). All the men in her life, and by extension in black women's lives, are unified in a single unnamed entity that suppresses their abilities and desires like a heavy ball. It seems Gloria Naylor thinks that men rob women of their souls and regenerative powers. In the aftermath, Etta Mae finds shelter in Mattie's apartment, an act signifying black women's real homes – their communities with other women.

From the younger generation we find more examples of abandonment and mistreatment in Ciel and Cora Lee's story. Ciel is forced by her husband Eugene to have an abortion in between his many comings and goings. The reason she cannot let go of him is her boundless love. This emotion is described in the novel: "When she laid her head in the hollow of his neck there was a deep musky scent to his body that brought back the ghosts of the Tennessee soil of her childhood" (92). He reminds her of home, freedom and childhood and this makes his actions excusable. Further in the story, during one of their fights about him leaving, their daughter dies. It looks as though abandonment can have even more serious consequences – the death of the youngest generation or of the future. Mattie again acts as the spiritual healer of their *home* and brings Ciel back to her feet by "laying of the hands" and a type of baptizing. Cora Lee, on the other hand, goes through life and men without a second thought. She does not get attached and considers her lovers shadows who are there to serve their purpose, to give

her pleasure and to supply her with more children. Even in her story, we find evidence of violence – “a pot of burnt rice would mean a fractured jaw, or a wet bathroom floor a loose tooth” (113). We are to understand that lack of men is better than their presence in most cases. As a whole, romantic relationships between men and women do not have a positive effect on women’s identities. They oscillate between literal and metaphorical lacks of love, belonging and understanding. Mae G. Henderson suggests that there are two important aspects to black women’s writing; they manage to express “polyphony, multivocality and plurality of voices” as well as “intimate, private, inspired utterances” (Henderson 2000: 353). Gloria Naylor’s use of such a narrative structure gives her the opportunity to express a variety of female points of view but still to give them enough space for private thoughts on loss and lack of positive relationships. From diversity to specificity the novel replicates a world of orphans who gather at Brewster to share pain, heal and maybe find a home.

In the 1980s, many African American women writers started to introduce lesbian characters into their works and to explore their issues and lives. In *The Women of Brewster Place*, one of the longest stories, “The Two”, examines the relationship between Lorraine and Theresa – women who have moved a lot due to prejudice, sexism and an inability to locate a place where they can fit in. Brewster also, as it turns out, is a place full of people who want to pry into the lives and relationships of others; this causes many arguments between the two women since Lorraine is keen on becoming an accepted member of the building, while Theresa does not care as long as she has a home to go to. Ben, one of the staples of the neighborhood, becomes friendly with Lorraine and raises her confidence. Events escalate at the end of the novel when a group of teenagers rapes Lorraine at night in one of the most painful and explicit episodes ever put to paper. In the morning, crawling on the street, she takes a brick and kills Ben. One of the most discussed scenes is the one of Ben’s murder – why did she kill her only friend? Jill Matus thinks that hurt and betrayal lead to violence “which erupts on displaced targets” (Matus 1990: 56). Michael Awkward reasons that this is just a reflection of Lorraine’s disturbed psyche (Awkward 1993: 58). They both look for an answer that explains unjustified violence and does not attach intentionality to Lorraine. However, the act may not have been as unintentional as they believe. Ben helps Lorraine become one of those people who stand up for themselves and are not afraid to keep their head high. As a result, she lets go of the caution she has previously had. In the past, she would not have gone out alone, let alone passed through the dark alley. So killing Ben can be a way

to punish him for making her spread her wings and become a new person. Even though the change is positive it is stifled by violence at the hands of men. As we have seen so far, almost nobody has happy and fulfilling relationships or a permanent positive identity.

Gloria Naylor's *The Women of Brewster Place* exemplifies many of the themes and issues typical of the 1980s as a period of literary production by black women. As the characters, defined by their race, look for homes and belonging both near and far away – in Africa, the South and the North – elements of the black female experience are revealed, the way they understand beauty, identity, love and freedom. Relationships unfold and reveal the author's intention to centralize female characters and transform the male ones in shadow figures. Heroines struggle with lacks, abuse and abandonment, and at the same time attempt to preserve the folk traditions of their Southern ancestors by healing and sheltering one another. The novel follows in an established tradition with which it enters into a conversation and supplies with a new point of view.

REFERENCES

- Awkward 1993:** Awkward, M. Authorial Dreams of Wholeness: (Dis)Unity, (Literary) Parentage, and *The Women of Brewster Place*. // *Gloria Naylor: Critical Perspectives Past and Present*. Ed. Henry L. Gates and K.A. Appiah. New York: Amistad, 1993, 37 – 70.
- Banks 2000:** Banks, I. *Hair Matters: Beauty, Power, and Black Women's Consciousness*. New York & London: New York UP, 2000.
- Brown-Rose 2006:** Brown-Rose, J. Home. // *Writing African American Women: An Encyclopedia of Literature by and about Women of Color*. Ed. Elizabeth Ann Beaulieu. Westport: Greenwood Press, 2006. vol.1, 422 – 427.
- Christian 1985:** Christian, B. Trajectories of Self-Definition: Placing Contemporary Afro-American Women's Fiction. // *Conjuring: Black Women, Fiction, and Literary Tradition*. Ed. Marjorie Pryse and Hortense J. Spillers. Bloomington: Indiana UP, 1985, 233 – 248.
- Christian 1993:** Christian, B. Naylor's Geography: Community, Class and Patriarchy in *The Women of Brewster Place* and *Linden Hills*. // *Gloria Naylor: Critical Perspectives Past and Present*. Ed. Henry L. Gates and K.A. Appiah. New York: Amistad, 1993. 106 – 125.
- Collins 2000:** Collins, P. H. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York & London: Routledge, 2000.

- Henderson 2000:** Henderson, M. G. Speaking in Tongues: Dialogics, Dialectics, and the Black Woman Writer's Literary Tradition. // *African American Literary Theory: A Reader*. Ed. Winston Napier. New York & London: New York UP, 2000, 348 – 368.
- Hogue 1986:** Hogue, W. L. *Discourse and the Other: The Production of the Afro-American Text*. Durham: Duke UP, 1986.
- Matus 1990:** Matus, J. Dream, Deferral, and Closure in *The Women of Brewster Place*. // *Black American Literature Forum*, 1990, № 24.1, 49 – 64.
- Naylor 1983:** Naylor, G. *The Women of Brewster Place*. New York: Penguin, 1983.
- O'Connor 1998:** O'Connor, M. Subject, Voice, and Women in Some Contemporary Black American Women's Writing. // *Contemporary American Women Writers: Gender, Class, Ethnicity*. Ed. Lois P. Zamora. New York & London: Longman, 1998, 32 – 50.

**À LA RENCONTRE DE L'AUTRE –
LA PERSPECTIVE DE JEAN ORIZET**

Sonya Aleksandrova
Université de Plovdiv Paisii Hilendarski

MEETING THE OTHER – A POINT OF VIEW OF JEAN ORIZET

Sonya Aleksandrova
Paissii Hilendarski University of Plovdiv

The text aims to analyze the image of the other/ the foreigner in two stories in Orizet's collection "La Poussière d'Adam". In order to follow the individual perspective of the French author we compare the images of the Arab in "Rencontre avec Job" and "Découverte du désert des Tartares". We suggest the thesis that Orizet approaches the other from a humanistic and cultural point of view, which allows for a melting of differences and for an exchange of places. In this way, Orizet achieves a generalized human aspect placed above all ethnical, cultural and religious concepts.

Key words: foreigner, other, culture, dialogue, Orizet, entretemps

Ce texte se propose de présenter la perspective très personnelle et curieuse de l'image de l'autre d'un auteur français contemporain Jean Orizet. Né en 1937 à Marseille, il est un poète et un prosateur français dont l'œuvre est inscrite dans la lignée des écrivains voyageurs¹ et humanistes. Il est cofondateur de la revue *Poésie I* (1969) et de la Maison d'éditions Recherche midi (1975). Ses livres sont traduits en plus de vingt langues et couronnés par de nombreux prix². Il est membre de l'académie Mallarmé,

¹ Il faut souligner qu'Orizet n'admet pas entièrement l'étiquette d'écrivain voyageur et explique : « Contrairement à ce qui a été écrit trop souvent, je ne suis pas un écrivain voyageur mais un écrivain qui voyage ; ce n'est pas la même chose ; beaucoup voyagent et ne voient rien, ou ne voient que ce qu'on leur dit de voir. D'autres voient beaucoup en ne voyageant guère... » (Orizet 2018).

² Le Grand Prix de poésie de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre – 1991, Le grand prix des poètes de la SACEM – 1993, le prix Gustave Grasset des

de l'association internationale de la critique littéraire et président d'honneur du PEN club français.

Très jeune, il découvre les cités de l'Afrique romaine : Cherchell, Tipaza, Lambèse, Timgad, Hippone. En 1953 une bourse d'études lui permet de séjourner un an dans une école américaine Saint-Andrew's School. Il va poursuivre ses études, d'abord au Lycée français de Madrid, puis à l'école d'interprètes de l'université de Genève, à l'Institut d'études politiques de Paris. Il voyage en Allemagne, au Danemark, en Yougoslavie, en Grèce, en Italie, en Irlande, aux États-Unis etc.

Il publie, en 1962, son premier recueil, intitulé *Errance*, qui regroupe les poèmes de jeunesse écrits entre 14 et 22 ans. Entre 1962 et 2008, Jean Orizet a publié trente ouvrages de poésie et de prose et vingt anthologies. Parmi ses titres poétiques sont : *En soi le chaos : poésie 1960-1974* ; *Poèmes, 1974-1989* ; *Poèmes cueillis dans la prairie* ; *La Cendre et l'étoile – poèmes 1978-2004* etc. Les années 1970 voient naître dans son œuvre l'idée d'*entretemps* qui sous-tend l'ensemble de ses écrits³.

Nous allons nous concentrer sur ses récits et essais qu'il réunit sous l'en-tête *Histoire de l'entretemps*, et surtout sur le recueil de récits *La Poussière d'Adam*. Mais avant de s'interroger sur l'image qu'il nous présente de l'étranger, de l'autre, et dans notre cas de l'arabe, il est utile de donner une courte explication de son idée d'*entretemps* qui est au fond de son œuvre à la fois un principe narratif, une stratégie de perception du monde et une méthode d'explorer la réalité. Ce préliminaire est nécessaire pour déterminer la perspective de l'auteur non seulement de l'autre, mais de sa perception du monde extérieur.

Le concept originel de l'*entretemps* lui permet d'avoir une vision artistique et culturelle sur des problèmes sociaux et des questions érudites tels que la mort, l'art, la tradition, la beauté et bien sur l'étranger. Comme Orizet l'explique lui-même :

L'entretemps exprime bien autre chose que la simple notion d'intervalle entre deux faits ou deux actions, maillon habituel de notre existence. On y accède en franchissant le mur du temps et de l'espace. [...] L'entretemps pourrait bien être quelque chose comme un moment suspendu de l'éternité qu'est chaque vie d'homme, ou encore ce temps immobile, au-delà de l'espace et du temps ordinaire, où la mémoire et la conscience jouent leur

écrivains bourguignons à Dijon – 1995, Le Grand prix de poésie de la SGDL pour l'ensemble de son œuvre – 2009, Le prix Méditerranée de poésie, Nikos Gatsos, pour l'ensemble de son œuvre – 2015.

³ Toutes les références biographiques et bibliographiques sont issues du livre *Jean Orizet le voyageur de l'entre-temps*.

rôle essentiel, et qui est l'instant fragile où le poète trouve sa marque. [...] En définitive, l'entretemps n'est peut-être rien d'autre que la recherche d'une mythique unité primordiale.

(Orizet 1985: 6)

Donc Orizet procède par un outil personnalisé, et au fond humaniste, en décrivant chaque objet, ou situation, ou personnage. Il se sert de *l'entretemps* pour fouiller au plus profond des questions qui le tourmentent et, après, extérioriser ses réflexions personnelles. Son instrument à prime abord temporel réveille la mémoire de l'auteur au moment de la rencontre d'un objet ou d'un monument culturel pour faire plonger le lecteur dans l'essentiel de notre civilisation. Autrement dit, *l'entretemps* lui assure le fil d'Ariane dans le labyrinthe des images et des conceptions culturelles apprivoisées lors de la rencontre avec leurs corps matériels extérieurs.

Il est important aussi de définir ce qu'on comprend sous la notion de *l'autre* et de *l'étranger* dont l'emploi sera synonymique lors de l'analyse des œuvres. Nous nous intéressons des personnages d'une autre nation et d'une autre culture que celles de l'auteur, qui habitent en autre pays et sont présumés posséder une autre confession, et pour restreindre encore le sujet – les arabes. Donc des figures relatives à ce qui vient de l'extérieur par rapport à l'européen et plus précisément au français – le point de départ culturel d'Orizet. Nous les étudierons à travers la perspective du prosateur qui les visite dans leur pays, autrement dit, par l'œil du touriste qui est étranger aux lieux parcourus et dépeints.

Notre attention fixée sur deux récits du recueil *La Poussière d'Adam* – 1997, « Rencontre avec Job » et « Découverte du désert des Tartares » est à la recherche de l'image de l'étranger. On peut en douter depuis le titre du livre que les allusions bibliques proliféreront et on aurait raison, mais ce n'est pas si simple. D'abord la narration d'Orizet est surprenante, il est supposé raconter ses impressions du voyage, on l'appelle écrivain voyageur. Cependant il ne parle presque pas du voyage même, il le suggère ou le laisse sous-entendre. On ne trouverait pas dans ces textes de notes de voyage, des descriptions détaillées des paysages ou des rencontres d'indigènes incroyables. Non, cet écrivain voyage à la rencontre de la culture et à la recherche de soi et tous les rendez-vous qu'il fixe nous renvoient à une expédition beaucoup plus dans le temps et les valeurs de la civilisation que dans l'espace du matériel.

Examinons le texte de la « Rencontre avec Job » pour y étudier la figure de l'étranger. Le narrateur est au sultanat d'Oman pas très loin de Salalah, dans une bourgade où selon la tradition islamique se trouve le tombeau de Job – un de leurs prophètes, et pour la tradition chrétienne, le

personnage biblique sur qui est infligée la pauvreté par un décret divin. Quelque part au milieu du récit de deux pages l'auteur se rappelle l'histoire de Job, son pays d'origine au bord de l'Arabia Félix et s'interroge sur l'auteur du *Livre de Job*. Mais il ne doute pas que la langue du personnage soit l'arabe tout comme sa tribu.

Le récit continue avec la rencontre d'un vieillard arabe, habitant une cabane à côté du mausolée de Job qui prétend être aveugle, pour quémander sa nourriture, « un homme sans âge, à la face ravagée ; il portait quelques haillons sur sa peau grise et ses yeux semblaient vides » (Orizet 1997: 99) – l'incarnation même de Job sur son fumier – l'exemple de la souffrance du juste. La surprise du narrateur vient de l'explication de son guide que c'est un homme riche mais paresseux, qui a laissé le soin de ses troupeaux à quelqu'un d'autre – « faux pauvre, faux aveugle et faux gardien d'un tombeau ou repose, peut-être, un homme – ou un prophète » (Orizet 1997: 100). Dans sa mémoire de l'histoire de Job l'auteur conjugue les deux traditions religieuses pour en faire sortir l'essentiel du portrait et de l'importance de la figure pour deux civilisations opposées ; et le lecteur arrive à comprendre à la fin que ce personnage incarne l'idée des rapports ambigus entre l'homme et Dieu, et pour les chrétiens – « le plus grand malentendu dans notre civilisation » (Orizet 1997: 100) dans les mêmes rapports. Donc il nous fait descendre au niveau essentiel de l'humain, en enlevant l'une après l'autre les couches superposées de la culture et de la civilisation. On n'est pas étonné que dans leur for intérieur les gens soient pareils – ils souffrent, ils gagnent, ils perdent, ils aiment et détestent, mais trouvent difficilement les causes de leur bonheur ou de leur malheur.

Dans ce texte concis Orizet dépeint d'une manière brillante le portrait du symbole religieux qui dépasse largement les définitions ethniques et même religieuses. Il cherche le souvenir, le savoir, les données sur Job non pour faire la différence entre le christianisme et l'islâm, mais pour résoudre un dilemme personnel dans une perspective culturelle – pourquoi le juste doit souffrir et encore « la misère humaine face à un Dieu muet et absent » (Orizet 1997: 98-99) quand le souffrant ne comprend pas le sens et l'utilité de cette souffrance. Peu importe qu'il soit arabe ou européen, nous avons devant les yeux d'une part un être d'abord heureux puis malheureux – Job, qui déclenche le raisonnement du narrateur sur le problème en général. D'autre part nous voyons un imitateur qui profite de Job à cause des défauts personnels, peu importe qu'il soit arabe ou européen, il provoque le dégoût du lecteur. Donc Orizet, qui évite soigneusement les jugements moraux et les préjugés culturels, cherche à résumer l'essentiel de l'humain en dehors des limites ethniques, sexuelles,

religieuses etc. Il est formé, et je dirais encore imprégné de la tradition artistique européenne – il en écrit toujours, il l’adore ouvertement, il l’exprime dans ses œuvres, et pourtant son récit tolère les autres cultures car il ne perd pas de vue son repère – l’essence humaine.

Dans ce récit, pour être correct, Orizet nous présente trois figures de l’autre : l’arabe mendiant, le guide arabe et Job ; les deux premières contemporaines de la narration et la troisième légendaire. Orizet ne communique directement qu’avec son guide, et ayant en vue le volume concis du texte, la conversation est brève. La figure du mendiant est observée et comparée à celle de Job – procédé qui ouvre la porte à l’*entretemps* en juxtaposant le contemporain et le légendaire – pour entremêler dans la perspective de l’auteur d’abord les deux personnages, auxquels s’ajoute le guide, et former une image abstraite et tout à fait personnelle du souffrant. En commençant par Job, et respectivement par l’arabe, Orizet superpose une sur l’autre la légende, la religion, la réalité et la mémoire pour construire une nouvelle figure généralisée de l’homme qui souffre. Il nous propose, comme sorties d’un brusque tourbillon de temps, de savoirs, de souvenirs, de faits, deux versions du souffrant : Job et son « adepte » – qui choisit de son plein gré à imiter le destin du personnage religieux. Les variations sont minimales car les malheurs sont infligés sur Job par Dieu, tandis que le mendiant est jugé riche mais paresseux par le guide du narrateur. Donc dans la triade de personnages arabes nous avons deux figures passives, Job et son imitateur, qui subissent un destin voulu ou imposé, et le guide – figure active qui prononce certaines conclusions à propos de son compatriote contemporain.

Cette démarche d’Orizet de laisser la situation se dérouler entre « siens » de prime abord lui assure la position confortable d’observateur extérieur. Lui seul est étranger dans ce récit, venu d’un monde qui n’arrive pas à résoudre « ses rapports, toujours ambigus, avec son Dieu » (Orizet 1997: 98-99) et, nous pouvons le supposer, à la recherche du même but. Toute cette mise en scène facilite notre tâche de discerner l’image de l’autre dans ce texte parce qu’à la fin l’autre, l’étranger c’est Orizet, l’européen et pas l’arabe. C’est l’auteur qui se pose des questions, qui se trouve mal à l’aise en démasquant le faux Job, qui cherche à comprendre, et qui n’y arrive pas. Pour les personnages arabes l’action coule sans problèmes, ils comprennent et continuent sans étonnement leur vie au sein de leur culture. Donc nous pouvons observer deux procédés orizéens qui tendent à rapprocher l’étranger vers nous : d’abord la généralisation du destin humain obtenue par une superposition des personnages, succédée par le changement des places – le moi européen de l’auteur s’avère étranger.

Quant à la « Découverte du désert des Tartares » il faut souligner qu'il s'agit d'un entrelacement presque organique entre la visite du narrateur du fort Jabrin et le roman de Dino Buzzati *Le désert des Tartares* – 1940. Le récit est construit comme une suite de citations du roman et du discours du narrateur qui homogénéisent dans le thème principal – le temps. Dès le début l'auteur exprime son émerveillement par le site historique arabe qui réveille l'image du site romanesque. Nous voyons encore une fois comment Orizet plonge dans une mémoire culturelle commune de l'humanité, sans prendre en considération la religion, le continent ou l'ethnie de ses personnages, ni des personnages cités. Il décrit ses impressions du fort et de ses alentours par les mots de Buzzati, lui prenant la parole pour donner l'idée que les deux discours se succèdent. On dirait que les héros de l'auteur italien deviennent des personnages du texte du français, mais non, ce sont les souvenirs d'Orizet de ses héros qui réveillent le thème du temps grâce à la visite du site réel. L'auteur bâtit son récit, et on peut dire même son œuvre, sur des ressemblances, des échos, des similitudes et des redondances.

Alors, où se cachent les étrangers ? Admettons d'abord que le texte employé comme canevas est étranger à la littérature nationale française – il est italien. Oui, mais quand même il fait partie de la tradition culturelle européenne, qui peut être assez disparate dans les différentes régions du continent. Mais ce qui nous intéresse dans ce cas, c'est le double focus sur l'Arabie – d'abord du texte « originel » et après de celui d'Orizet. Évidemment le roman de Buzzati traite de façon suggestive et poignante de la fuite incontrôlable du temps, de l'attente vaine d'une reconnaissance méritée et d'une grande bataille finale, victorieuse et héroïque, dont la routine, la raison et le sort priveront le commandant en second du fort Giovanni Drogo, alors même que l'ennemi est aux portes de la citadelle, à la frontière entre « le Royaume » et « l'État du Nord », territoires mythiques séparés par le désert énigmatique des Tartares. Il nous semble que le sujet arabe reste en marge dans cette histoire. Cependant en s'appuyant sur ces thèmes Orizet l'insère discrètement, son regard nous semble furtif mais n'omet aucun détail, car il est absolument libre de repérer le lieu pendant que sa mémoire fouille dans ses profondeurs pour en faire sortir le souvenir d'une œuvre ou d'un auteur liés à la réalité géographique.

La figure de l'autre apparaît devant nous triplée. Premièrement le personnage italien Drogo, étranger par rapport au lieu, deuxièmement le narrateur français – Orizet et finalement le guerrier arabe – indigène du lieu mais étranger à la tradition des textes. Donc l'auteur rassemble trois figures

étrangères pour exprimer que « nul ne peut assumer à lui seul le cours du temps » (Orizet 1997: 103). Pour la représentation de l'arabe au début l'écrivain a recours aux schémas connus, je dirais banalisés de l'image du guerrier arabe. C'est un guerrier barbu, qui même lors de sa sieste ne lâche pas son arme : « Malgré sa position, il tenait d'une main ferme son vieux fusil, crosse reposant sur le sol, le canon pointé vers le ciel » (Orizet 1997: 102). Sans être trop explicite dans le texte le caractère guerrier des arabes est souligné une deuxième fois dans l'histoire du fort Jabrin et les attaques des tribus hostiles au Sultan. On pourrait se tromper, si nous ne faisons pas attention, qu'Orizet va nous noyer dans le cliché du soldat arabe, mais l'auteur emploie exprès cette piste fallacieuse pour nous surprendre à la fin du récit : « Tandis que je trotte en direction de la « Montagne verte », l'homme au fusil me salue du haut de la tour. Un étrange sourire éclaire son visage » (Orizet 1997: 103). L'auteur-narrateur a pris la place de lieutenant Drogo et l'arabe – celle de son commandant ; ou non, Orizet a pris la place de ce guerrier qui, un matin, avait sauté sur son cheval et s'était dirigé vers le désert qui l'obsédait. Alors le sourire de l'arabe est-il l'expression de la compréhension et de l'amour paternel, presque divin ? Peu importe la façon dont on entreprend l'interprétation de ce moment, le soldat arabe est complètement hors du cliché et tourné en un symbole positif de compassion et de proximité, je dirais même d'affinité spirituelle. Les limites, les différences entre Orizet et l'arabe sont effacées par un brusque et pur moment – le sourire – pour laisser l'être humain à nu et permettre la fusion de l'autre et de moi. L'auteur français nous cache savamment les contradictions possibles et prévisibles d'une pareille fusion dans la technique entremêlant les perspectives temporelles et personnelles. Sa démarche d'identification à l'autre semble ne pas s'intéresser à ce qui n'est pas l'essentiel de l'être humain. Donc il passe par-dessus les différences pour s'enfoncer dans les similitudes en cherchant un signe qui permette l'accès direct au sein de l'humain. Dans certains instants Orizet se permet de laisser à côté la logique et l'argumentation raisonnable au profit de l'esthétique et de l'éthique – démarche soulignée à propos d'un autre recueil de récits par P. Brunel :

Impuissante à sauver de la douleur, elle en sauve ce qu'elle a d'essentiel, elle la convertit en beauté – un mot qu'on n'ose plus guère prononcer aujourd'hui, à propos de la littérature, mais qui reste constamment présent dans les préoccupations de Jean Orizet, éditeur, lecteur, écrivain.

(Brunel 2003: 84)

La figure de l'arabe dans ce récit nous apparaît supplémentaire, et à prime abord liée indirectement à la narration, on dirait un ornement présumé

du décor des lieux. Orizet semble nous balancer entre deux autres rives : le fort Bastiani du roman de Buzzati et le fort Jabrin réel. Son récit nous plonge dans l'*entretemps* des rencontres entre la littérature italienne et l'histoire arabe qui ont lieu dans la perception d'un français où le sens du pays arabe, l'arôme de l'étranger nous subjugué. On perd souvent les repères dans l'univers orizéen puisqu'on entre de plein pied dans l'*entretemps* qui englobe le présent, le passé et le futur pour les projeter sur les faits et les souvenirs. Les limites entre le réel et son image artistique s'effacent pour ouvrir la voie, comme par un trou de ver, vers un univers alternatif qui ressemble fort à celui de l'humain idéal, théorique ou, si vous voulez son image idéale bâtie dans la conscience de l'auteur. Et là-bas les différences se rapprochent, l'autre devient frère car d'abord son image résume l'essentiel d'une question, dans notre cas celle du temps, et après il nous suggère la réponse par son sourire. La figure du guerrier arabe aide Orizet à assumer le cours du temps comme par force « de sortilège d'un enchanteur⁴ ».

Et pour conclure il faut souligner que l'écriture dialogique d'Orizet, pour éviter la qualification de postmoderne, non seulement donne – elle la recherche perpétuellement – la possibilité de « enlever » les vêtements de la civilisation, de passer par les couches de la culture pour arriver au cœur de l'être humain et dévoiler son essence. Les courtes proses du français s'acheminent vers l'unité perdue de l'homme à l'aide de la mémoire culturelle qui permet de faire coexister dans un intervalle du temps des créateurs et des créations des époques éloignées. La narration d'Orizet résout les problèmes éthiques et dépasse les limites ethniques grâce à l'art et au jugement esthétique qui les prédéterminent et prédominent. Dans ses récits l'autre, n'importe qu'il soit arabe, asiatique etc., il est notre proche s'il perçoit la beauté de l'art et de la vie et la chérit comme importante.

Orizet essaie de réunir l'essentiel de l'unité humaine en sortant de la réalité par la voix de la culture. Il « flotte » dans l'*entretemps* – « l'espace » paradoxal des idées qui lui permet de rester théoriquement tolérant. L'auteur est cependant conscient que l'attitude envers l'autre relève du domaine de l'éthique et que par sa nature la tolérance est réciproque et applicable dans le dialogue entre les cultures. Il ne s'agit pourtant point dans les récits analysés d'un point de vue multiculturaliste ou d'une démarche d'assimilation de ce qui est différent du nôtre. Au contraire, Orizet nous présente une approche tout à fait individualiste et j'irais même plus loin, profondément européenne dans ces racines. Il voyage à la rencontre de la culture humaine universelle armé des livres des auteurs

⁴ Paraphrase de l'idée de M. Pougeoise à propos de l'écriture d'Orizet (Pougeoise 2003 : 91).

aimés qui ont prédéfini pour lui l'existence de cette universalité de l'humain. C'est pourquoi il traque les marques du commun, les points de convergence, les signes de ressemblance qui lui permettent de se rapprocher de tout ce qui est conçu comme autre, comme étranger, ou désigné à exister hors cadre de la civilisation européenne.

Ce rapprochement désiré, poursuivi et perpétué dans ses écrits en prose est initié par le voyage, mais se déroule au plus profond du soi, dans l'intimité de la personnalité de l'auteur qui est bâtie et imprégnée de la littérature de qualité. Donc quand Orizet rencontre l'autre il rapproche deux idées de l'humain – la sienne et l'étrangère, il explore leurs apparences et leurs problèmes essentiels pour enfin trouver leurs points communs. Il se laisse mener à son gré par une perspective culturaliste – dominé par des conceptions humanistes, qui posent au centre de l'attention l'essence humaine.

Les deux textes étudiés représentent un dialogue culturel « monologique » car il « se produit » à l'intérieur de la mémoire d'Orizet⁵, entre ses idées et celles des interlocuteurs morts ou très souvent tacites ; entre la réalité matérielle qu'il observe et les convenances morales qui l'habitent ; entre deux conceptions religieuses différentes etc. Puisque le point de départ de ce dialogue est du domaine de la haute culture il se développe tranquillement, l'argumentation semble persuasive et conséquente, les faits – historiquement vérifiables ; le discours d'Orizet est convaincant, logique et argumenté jusqu'à la fin. Et pourtant la fin est émouvante parce qu'elle nous résume en une ou deux phrases, un aspect de l'être humain : une de ses questions principales, une de ses peurs primordiales, une de ses quêtes éternelles. Autrement dit, dans le « dialogue » entre Orizet et l'autre l'auteur cherche des réponses pour soi-même.

L'étranger s'avère une variante de l'homme en général, un porteur de la perspective alternative sur le problème en vue, qui supporte Orizet dans sa quête d'explication. L'autre est d'abord un humain qui souffre de la même inquiétude que l'auteur ou illustre le même problème ; ensuite il est culturellement décodé par Orizet pour être reconnu comme proche, et enfin la rencontre avec l'étranger déclenche la réponse de la question posée. Ainsi l'auteur français atteint une image universelle mais

⁵ Nous employons ici les idées du dialogue de Charles Taylor et surtout la communication, les langues comme essentielles à la formation de l'identité humaine. « This crucial feature of human life is its fundamentally *dialogical* character. We become full human agents, capable of understanding ourselves, and hence of defining our identity, through our acquisition of rich human languages of expression. » (Taylor 1994 : 32).

personnelle de l'humain, supérieure à toutes les représentations ethniques, religieuses ou culturelles.

REFERENCES

Brunel 2003 : Pierre Brunel. Jean Orizet au miroir de Méduse. // La Bartavelle, octobre 1997, cité d'après *Jean Orizet le voyageur de l'entre-temps*. Textes réunis par Luciano Melis. Colomars : Melis Éditions, 2003, p. 83 – 86.

Melis, réd. 2003 : *Jean Orizet le voyageur de l'entre-temps*. Textes réunis par Luciano Melis. Colomars : Melis Éditions, 2003.

Orizet 1985 : Jean, Orizet. *Histoire de l'entretemps*. Paris : La Table Ronde, 1985.

Orizet 1997 : Jean, Orizet. *La Poussière d'Adam*. Paris : Cherche midi, 1997.

Orizet 2018 : Jean Orizet, Préface. L'entretemps, mode d'emploi. Manuscrit pour la réédition bulgare assemblée de *История на междувремето. Рамото на рицаря. Огледалото на Медуза. Глината на Адам*. [Histoire de l'entretemps. L'Épaule du cavalier, Le Miroir de Méduse, La Poussière d'Adam.] София: ИК „Нов Златорог“, 2019. с. 5 – 8.

Pougeoise 2003 : Michel Pougeoise. La Poussière d'Adam ou Le Sacre des poètes disparus// La Bartavelle, octobre 1997, cité d'après *Jean Orizet le voyageur de l'entre-temps*. Textes réunis par Luciano Melis. Colomars : Melis Éditions, 2003, p. 87 – 96.

Taylor 1994 : Charles Taylor „The Politics of Recognition“ // *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Edited by Amy Gutmann. Princeton University press, 1994, p. 25 – 73.

EUROPA-BILDER IM WANDEL

Ralitsa Ivanova

Hll. Kyrill-und-Method-Universität, Veliko Tarnovo

REPRESENTATIONS OF EUROPE IN TRANSITION

Ralitsa Ivanova

St Cyril and St Methodius University of Veliko Tarnovo

The article discusses three dystopian visions in contemporary German literature in order to attain revelatory perspectives for the future of Europe. If the first example is a trivialization of the image of Europe, against the background of which a more pessimistic forecast emerges, the second and third emphatically plead for a fundamental structural renewal of the old continent and thus launch the idea of Europe as a borderless transit area.

Key words: Representations of postnational and transcultural Europe in contemporary German literature

Was Europa und die europäische Lebensart ausmacht, ist ein thematischer Schwerpunkt vieler literarischer Entwürfe der letzten Jahre. Das hat damit zu tun, dass wir eine immer stärkere Europäisierung vieler Lebensbereiche erleben, die Entscheidungen der europäischen Institutionen haben einen direkten Einfluss auf unseren Alltag. „Literaten eignen sich also vorzüglich für den sogenannten Europadiskurs. Denn was Politik anrichtet, landet auf dem Tisch des Autors. Der Politiker organisiert die Gesellschaft, der Autor reflektiert und analysiert sie.“ (Kiyak 2014: URL) Daraus ergibt sich seine spezifische Verantwortung. „Fühlst du dich als Schriftsteller verantwortlich für Europa und wenn ja, wie drückt es sich in deiner Literatur aus?“ (ebd.) – dies war eine zentrale Frage der 2014 in Berlin stattgefundenen Europäischen Schriftstellerkonferenz unter dem Motto „Europa – Traum und Wirklichkeit“.

Ein möglicher Weg zur Realisierung dieser Verantwortung wäre die Bewirkung eines aktiven Bildungsprozesses beim Leser, denn „ein Europäer zu sein, ist nicht eine Frage von Geburt, sondern von Bildung“ (Ohlendorf

1998: URL). Gerade die Beschäftigung mit literarischen Texten könnte m.E. diesem Bildungsprozess einen Vorschub leisten, da literarische Europa-Bilder „nicht die Stringenz des politischen Diskurses“ (Hanenberg 1998: 9) verlangen und folglich zu kritischen und utopischen Entwürfen bzw. zur Einleitung produktiver Wandlungsprozesse prädestiniert sind. Im Folgenden wird dies anhand einiger Europa-up-to-date-Bilder zu zeigen sein.

Die Banalisierung des Europa-Bildes

In der 1996 erschienenen Erzählung *Freude schöner Götterfunken* der österreichischen Schriftstellerin Ulrike Längle wird das Bild eines auf einem gemeinsamen Wertekanon beruhenden vereinigten Europa ad absurdum geführt. Dies erfolgt mittels eines komplizierten Spiels mit intertextuellen Bezügen, in dessen Zentrum die ironische Neureflexion von Friedrich Schillers Freiheitsästhetik steht.

Typisch für letztere ist der Drang zur Überwindung des Determinismus im menschlichen Leben. Schillers Vorstellung zufolge besitzt jeder Mensch eine innere Disposition zum Freiheitlichen und diese äußert sich am besten in seinen Hoffnungen und Fantasien, die seine Wirklichkeitswahrnehmung prägen. Thematisch kreisen die Werke des deutschen Klassikers um die Möglichkeiten zur Erringung solcher Freiheit sowie um den pädagogischen Impetus ihrer Anerziehung. Zu betonen ist, dass sich diese Erziehung zur Freiheit nicht auf ein einzelnes Individuum oder gar einen Vertreter einer bestimmten Nation bezieht, sondern als Erziehung des ganzen Menschengeschlechts gedacht ist, worin der humanistische Ansatz von Schillers Poetik besteht. Als Idealist ging dieser davon aus, dass der Mensch aufgrund seiner freiheitlichen geistigen Verfassung in der Lage ist, sein materielles Dasein zu modifizieren – nicht das Dasein bestimmt (mit Marx gesprochen) das Bewusstsein, sondern umgekehrt. Dies ist aber ein langwieriger Prozess, bei dem die Überwindung des Determinismus notwendig an die Leidensthematik geknüpft wird. Nur wer bereit ist, zu leiden, kann zur Freiheit gelangen. Es handelt sich also um eine durchaus erlittene Freiheit. Durch seine Freiheitsphilosophie hat Friedrich Schiller eine anthropologische Konstante aufgespürt, auf welche die Beliebtheit und Popularität seiner Schriften zurückzuführen ist. Sie besteht darin, dass jeder Mensch, egal welchen Ursprungs oder gesellschaftlichen Rangs, das mag, was ihn befreit und glücklich macht. Die Aufgabe der Kunst sah der Klassiker darin, diese im Menschen a priori angelegte Freiheit durch poetische Bilder zu stimulieren bzw. zu aktivieren.

Die Freiheit, einer der allgemein geteilten Werte Europas, ist das Hauptthema in Schillers Ode *An die Freude*, was die Wahl dieses Textes zur Hymne der EU erklärt. Die Freude verfügt über ein ungeheures Potential, durch welches gesellschaftliche Konventionen und Standesgrenzen aufgehoben werden. Kurz vor der Französischen Revolution entwirft dieses Gedicht ein Modell sozialer Gleichheit. Die Freude, die himmlischen Ursprungs ist, bringt die Menschen zum Bewusstsein ihrer Verbrüderung. Die Verbrüderung aller Menschen (abgesehen von bestehenden sozialen oder sonstigen Unterschieden) auf einer Insel der Seligen (Elysium) ist Ausdruck höchster Toleranz und Nächstenliebe bzw. Humanität und beschwört das Ideal eines harmonisch ausgebildeten Gemeinschaftswesens herauf. Die Veredelung und die Annäherung an diesen angestrebten Idealzustand beschränken sich jedoch auf einen kleinen Kreis von Gebildeten, der sich mit der Zeit vergrößern wird, denn die Freude begründet die edlen Gesinnungen und Gefühle. Thematisiert wird hier der für die Klassik typische Gedanke von der Erziehbarkeit des Menschen zum Guten.

In Ulrike Längles Erzählung *Freude schöner Götterfunken* werden die Prämissen von Schillers Freiheitsästhetik auf den Kopf gestellt. Die Handlung spielt in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts. Die Ausgangssituation zeigt die tiefe Frustration eines kleinen Angestellten namens Friedrich Schiller – dieser ist weder mit seinem Arbeitsplatz bei einem Tübinger Steuerberater noch mit seinem Privatleben als Single zufrieden. Um sich aus dieser doppelt bedrängten Situation zu befreien, fasst er den Entschluss, ein berühmter Schriftsteller wie sein Namensvetter zu werden und dadurch ans große Geld zu kommen, was seine Probleme lösen würde. Entsprechend der Freiheitsästhetik seines Vorgängers möchte er den verhängnisvollen Determinismus in seinem Leben überwinden, indem er sich seiner Fantasie und Hoffnung auf ein besseres Leben hingibt. Man könnte sagen – ein durchaus berechtigter Wunsch.

Was hier allerdings abweichend wirkt und das Kind gewissermaßen mit dem Bade auszuschütten droht, ist die bedenkliche Zielsetzung des Unternehmens – nämlich die Instrumentalisierung von Schillers Freiheitsästhetik zu eigennützigem, durchaus materiellen Interessen (Geldgewinnung). Das bewirkt einen Bruch mit dem Freiheitsanspruch des Klassikers Schiller, der niemals nur auf das Individuelle oder auf das Nationale bezogen war, sondern immer in einem menschheitlichen Grund verortet war. Darüber hinaus begeht der Beamte Schiller auch weitere Abweichungen, die das Bild des Europäers deutlich zum Abbröckeln bringen.

Als erstes beginnt er in Ermangelung eigenen Talents jeden Tag eine Seite aus Schillers Werken abzuschreiben, um sich so das schriftstellerische Handwerk anzueignen. Durch die Abschreibetätigkeit kommt es zu einer Überbewertung der Nachahmung fremder Vorbilder, was an seine künstlerische Begabung und somit an den Erfolg seiner Zielsetzung zweifeln lässt. Zweifel am Schreibtalent Friedrich Schillers II. erzeugen auch seine Kommentare der Ode *An die Freude*, die eine Dekonstruktion der Tiefenschichten der klassischen Literatur markieren: „Zum Beispiel war ihm nicht klar, was sein Namensvetter mit dem Ausdruck ‘Tochter aus Elysium’ gemeint haben könnte; auch den Vers ‘Deine Zauber binden wieder, was die Mode streng getheilt’ konnte er sich nicht recht deuten.“ (Längle 1996: 292) Das ist eine Schlüsselstelle, in der die Quintessenz von Schillers Ode zum Ausdruck kommt, was deren Auswahl zur Hymne der EU bedingt, denn daran lässt sich der gesamte Wertekanon des *Vertrags von Lissabon* ablesen. Dass der Beamte Schiller nichts von alledem versteht, zeigt, dass er keine besonders gut gebildete Person ist. Ein europäischer Bürger ist er kraft seiner Geburt, allerdings nicht kraft seiner Bildung, was keine verheißungsvolle Perspektive für ein gemeinsames europäisches oder sogar die ganze Menschheit betreffendes Projekt entsprechend Schillers Vision eröffnet. Bezeichnenderweise ist der Beamte besonders von Schillers Kolportage-Text *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* fasziniert, und das ist gar nicht zufällig, denn als mittelmäßiger und oberflächlicher Leser bevorzugt er Unterhaltungslektüre (in diesem Fall Krimis). Was er sonst von der Ode mit Vorliebe zitiert, verrät eher eine Projektion seiner eigenen Lebenssituation auf Schillers Text – als frustrierter Single klammert er sich begeistert an den Satz „Wer ein holdes Weib errungen, mische seinen Jubel ein!“ (Längle 1996: 292) – und unterwandert dessen höhere Botschaft. Des Klassikers Schiller Text wird somit ins Banale übersetzt.

Eine weitere Unterwanderung dieser Art lässt sich an der Transformation eines Zitats aus Hölderlins Gedicht *Hälfte des Lebens* ablesen: „Er spazierte am Neckar entlang und sah den Schwänen zu, die ihre Köpfe in das kalte Wasser tunkten.“ Zum Vergleich: bei Hölderlin heißt es „Ins heilig nüchterne Wasser“ (Hölderlin 1804: URL). Und weiter – „Herr Friedrich Schiller war ein nüchterner Mann, doch die Poesie rührte sein Herz.“ (Längle 1996: 293). Hier fehlt nicht nur der erhaben-poetische Ausdruck von Hölderlins Text, sondern auch die Trauer und Tragik als Grundstimmung, welche dem Prätext eignet. Statt dessen erzeugt die schwerfällige und ungeschickte Verwendung des bekannten Zitats komische Effekte, zumal der Büroangestellte Schiller auch weitere

unpoetische Aktivitäten unternimmt, um Inspiration zu erzwingen: Er besucht Schillers Geburtshaus in Marbach, wo er eine Hose des jungen Schiller betrachtet, in der Hoffnung, sich davon inspirieren zu lassen. Dann besichtigt er den Hölderlin-Turm in Tübingen, wo er des Poeten Dichternuss klaut, um sie dann bei seiner eigenen schöpferischen Anstrengung als Inspirationsprothese zu verwenden.

Eine weitere Raub-Aktion, die die Komik auf die Spitze treibt, ist das arrangierte Treffen des Angestellten Schiller mit seiner Bürokollegin Susette Gontard. Als Muse soll sie seine Absicht, „das große Werk zu beginnen“ (Längle 1996: 293), unterstützen. Susette Gontard hieß allerdings die Geliebte und Muse des deutschen Dichters Friedrich Hölderlin¹. Es handelt sich um eine tragische Liebesbeziehung, die mit Trennung, Susettes Tod und Hölderlins psychischer Erkrankung endet. Insofern kann man an diesem intertextuellen Verweis eine weitere Instrumentalisierung ablesen – die der Leidensthematik. Der Mensch muss leiden, um zur Freiheit zu gelangen, so Schillers Postulat. Wie lässt sich allerdings heutzutage in einer europäischen Wohlstandsgesellschaft leiden. Leiden wirkt da nicht authentisch, also muss auch da künstlich nachgeholfen werden. Daher handelt es sich in diesem Fall eher um eine Leidenspose zwecks persönlicher Begünstigung.

Auch wenn der Beamte Schiller durch seine mittelmäßige literarische Produktion – er schreibt eine triviale Indianergeschichte – keine Aussicht hat, ans große Geld zu kommen, gelingt es ihm dadurch dennoch, sich über sein graues Beamtentum hinauszufantasieren und zu privatem Glück zu gelangen. Am Ende wirkt er ganz versöhnt mit sich und mit seiner sozialen Umgebung – er gibt den geplanten Drohanruf an seinen Chef auf und traut sich, seine heimlich verehrte Kollegin zu einem Rendezvous einzuladen. Spätestens an dieser Stelle wird die w.o. angesprochene Leidenspose anhand einer tropischen Umwendung der tragischen Liebesbeziehung zwischen Hölderlin und Susette Gontard demaskiert, denn anders als der realgeschichtliche Vorfahr schreitet der Protagonist beschwingt zu seiner

¹ Friedrich Hölderlin (1770 – 1843) war ein Zeitgenosse Schillers, dessen Dichtungen weder der Weimarer Klassik noch der Romantik zugeordnet werden. Die Literaturwissenschaft attestiert vielen seiner Werke einen offenen oder verdeckten Bezug zu den Texten des deutschen Klassikers. Insbesondere seine frühen Hymnen übernehmen Formulierungen und Reime aus Schillers Jugendliteratur, wobei es sich keinesfalls um eine platte Überfremdung handelt, sondern um ein Korrigieren und Überbieten bei gleicher Thematik. Immerhin war er durch seine Tübinger Philosophiestudien Schiller zumindest hinsichtlich der neueren philosophischen Diskussion überlegen.

(!) Susette hin – ein Kilo gelbe Birnen (als genuines Attribut von Hölderlins melancholisch-traurigem Naturbild in *Hälfte des Lebens*) in der Hand, aber ein lustiges Country-Lied vor sich hinsummend, das zuvor ein glückliches Liebespaar in seiner Indianergeschichte gesungen hat. Alles spricht dafür, dass die Fiktion in seinem Leben überzugreifen beginnt, woran der postmoderne Topos von der fiktional angeordneten Wirklichkeit erkennbar ist. Zwar erschafft sich der Beamte kraft seiner Fantasie ein neues glücklicheres Dasein – ganz im Sinne von Schillers anthropologischem Postulat, laut dem der freiheitliche Geist eine neue Körperlichkeit konstituieren kann. Was hier aber verfremdend wirkt und die kritische Pointe dieses Werks ausmacht, ist die bedenkliche Leichtigkeit, mit der dies erreicht wird. Man braucht sich im zentraleuropäischen Raum heutzutage nicht sonderlich anzustrengen, um eines würdevollen und glücklichen Daseins habhaft zu werden, denn letzteres ist dort allein aufgrund der günstigen Rahmenbedingungen jedem Otto-Normalbürger zugänglich. Bildung und eigene Leistung, die Internalisierung eines europäischen Wertekanons sind irrelevant geworden. Dies ist das bittere Fazit von Längles Erzählung, die eine Dekonstruktion des humanistisch geprägten klassischen Menschenbildes vorführt und somit die Basis für eine gelingende europäische Einheit entzieht.

Plädoyer für ein nachnationales Europa als utopischen Heimat-Diskurs

Eine dystopische Vision entwirft auch der österreichische Schriftsteller Robert Menasse in seiner Schrift *Heimat ist die schönste Utopie – Reden (wir) über Europa*. In der Eröffnungsszene wird aus der Perspektive eines Ich-Erzählers ein Albtraum des letzteren präsentiert. Die raum-zeitlichen Koordinaten des Dargestellten sind exakt fixiert. Es handelt sich um einen für die europäische Geschichte symbolträchtigen Ort – den Festsaal des Chateau de Luneville: „hier ist im Licht gleißender Lüster einer der zahllosen und nicht erst heute vergessenen Friedensverträge in der Geschichte Europas unterzeichnet worden.“ (Menasse 2014: 7) Der zwischen Wachzustand und Traum changierende Ich-Erzähler erinnert sich daran, weil er am Tag zuvor eine Rede Jacques Delors’ gelesen hat, in der letzterer eine Schlüsselstelle aus dem Luneviller Friedensvertrag² zitiert, um sich mit dem darin enthaltenen Begriff des Definitiv-Friedens kritisch

² Der Friede von Lunéville wurde am 9. Februar 1801 zwischen Frankreich und dem Heiligen Römischen Reich unter dem römisch-deutschen Kaiser Franz II. unterzeichnet. Er beendete den zweiten Koalitionskrieg (Heiliges Römisches Reich, England und Russland gegen Napoleon).

auseinanderzusetzen und auf dessen Folgenlosigkeit für Europa hinzuweisen. An Stelle des im Vertrag vorgesehenen „Definitiv-Friedens- und Freundschafts-Traktats“, der „ein Fundament für die weitere Befriedigung des Kontinents“ bilden sollte, entpuppt sich Europa in der Folge als ein Ort, wo „jede Generation [definitiv] einen Krieg erleben musste.“ (ebd.: 8)

An dieser Schreckensbilanz anknüpfend, entwirft die Traumarbeit des Ich-Erzählers ein Horror-Szenario. Der einst prunkvoll ausgestaltete und im „Licht gleißender Lüster“ erstrahlende Festsaal des Schlosses verwandelt sich in eine verwüstete Ruine: „Ich sah, dass es hier vor kurzem gebrannt haben musste.“ (ebd.: 7). Die Gründe für diese Katastrophe werden dahingestellt, aber alles deutet auf eine rückläufige Entwicklung hin, die den Verfall der europäischen Zivilisation in Gang gesetzt hat: Es gibt kein elektrisches Licht im halbdunklen Raum und dicke Eisblumen bedecken die Fenster des unbeheizten Saals. Was dazu geführt haben mag, lässt sich nur vage mutmaßen – die eingezeichneten „wirren Linien“ (ebd.: 7) auf der Landkarte Europas lassen territoriale Streitigkeiten oder sogar kriegerische Auseinandersetzungen zwischen den europäischen Ländern als eventuellen Grund für den enormen Verfall des Kontinents assoziieren.

Im Gegensatz zur eindeutigen örtlichen Bestimmung der Handlung lassen sich die zeitlichen Koordinaten auf dem Umweg enträtseln – z.B. anhand des explizit erwähnten Alters – „beinahe neunzig Jahre alt“ (ebd.: 8.) – des ehemaligen Präsidenten der Europäischen Kommission Jacques Delors (*1925). Demnach spielt die im Albtraum des Ich-Erzählers entstehende Vision zu Beginn des 21. Jahrhunderts – ca. 14 Jahre nach der Jahrtausendwende, als EU-skeptische Parteien großen Zuwachs erzielten. In diesem Kontext ist der angesprochene Verfall Europas möglicherweise auf eine misslungene europäische Integration infolge einer Überbewertung engstirniger nationaler Interessen zurückzuführen.

Aus Besorgnis für diese negative Entwicklung initiiert der ehemalige Präsident der EU-Kommission Jacques Delors – einer der einflussreichsten Europapolitiker, der die europäische Integration nach einer Stagnationsphase entschieden vorangetrieben hat – ein „informelles Treffen“ (ebd.: 9) mit den politischen Führern der EU-Mitgliedsstaaten. Die Initiative wird zum Desaster und gestaltet sich wie eine parodistische Umkehrung der Szene *Prolog im Himmel* aus Goethes *Faust*. Als Personifikation einer guten schöpferischen Kraft bleibt Delors ruhig und besonnen und zeigt keine Abneigung oder Ablehnung gegenüber den für den Chaos Verantwortlichen. Vielmehr behandelt er sie freundschaftlich und will sie sogar ins Gebet nehmen, denn er glaubt, dass sie letztendlich

die richtige Entscheidung zugunsten des Guten treffen werden. In seiner Vorstellung ist das große europäische Friedensprojekt jene alte gute Schöpfung, an deren Gestaltung er engagiert mitgewirkt hat und weiter mitzuwirken versucht. Wenn er von der „Rekonstruktion der Idee“ (ebd.: 9) und vom „Wiederaufbau des Projekts“ (ebd.: 9) redet, dann meint er damit die Notwendigkeit einer Rückbesinnung auf die einstige Idee des „Definitiv-Friedens“ (ebd.: 8) als Grundlage für die Errungenschaften der europäischen Zivilisation – Wohlstand, Fortschritt, Hochkultur. Im dystopischen Albtraum des Ich-Erzählers werden all diese Errungenschaften konterkariert, denn statt technologischen Fortschritts und Wohlstands wird ein allgemeiner Rückschritt in vorzivilisatorische Zustände dargestellt – die unbeheizten Räume werden nicht mit elektrischem Licht, sondern mit Kerzen beleuchtet. Von Hochkultur kann keine Rede mehr sein, vielmehr wird die Szene von unerzogenen und randalierenden Politikern betreten. Die frierenden Staatschefs gehen nicht ihren dringenden politischen Aufgaben nach, sondern sind dauernd damit beschäftigt, das teure Mobiliar des Prunk-Schlusses zu demolieren und im Kamin zu verheizen, während draußen die Bevölkerung Europas in der klirrenden Kälte auszuharren hat. Deutlich zeichnet sich unter diesen faulenzenden und egoistischen Politikern die Gruppe der Euro-Skeptiker ab – vertreten durch den ungarischen Ministerpräsidenten. Dieser stellt das große europäische Projekt in Frage und übernimmt die mephistophelische Rolle des Verderbers. Im Unterschied zu Goethes sich moderat gebendem Teufel, der sich „hütet“ (Goethe 2014: V. 350) mit dem Herrn zu brechen und mit Rührung auf die Zuwendung des letzteren reagiert, verhält sich der ungarische Politiker äußerst unkooperativ, was ihn zu einem nihilistischen Europa-Bild hinreißt. Die Tatsache, dass sich Europa auf einer regressiven Stufe seiner Entwicklung befindet, relativiert für ihn die Vollkommenheit des EU-Projekts. Daher sieht er sich veranlasst, sämtliche Vereinbarungen eines auf verstärkte Integration orientierten Kerneuropas aufzukündigen und mit gehässigem und abwertendem Spott zu ignorieren: „Der Kern ist [seiner Meinung nach] das, was man ausspuckt.“ (Menasse 2014: 10.) Delors versucht als überzeugter Europäer, diese euroskeptische Reaktion ins Positive zu wenden, indem er auf die berühmte faustische Gärtner-Bäumchen-Metaphorik zurückgreift und voller Zuversicht verkündet, dass aus dem gespuckten Kern ein neuer Baum wachsen kann. Somit wird der Überzeugung von der Nichtigkeit und Wertlosigkeit Kerneuropas ein idealistisches, humanes Europa-Bild entgegengesetzt, das freilich noch im Werden ist und zu dessen Umsetzung es tüchtiger Menschen (Europäer)

bedarf. Darin ist eine weitere faustische Denkfigur zu erkennen – das Tätigsein als Triebkraft jeglicher positiver Entwicklung.

Es gibt in Menasses Dystopie zwei Blockaden, die das Zustandekommen dieses Europa-Bildes verhindern. Zum einen – die senile körperliche Verfassung des einst einflussreichen Politikers Delors, der hier als eine Karikatur des Goetheschen Herrn erscheint. Denn im Unterschied zum letzteren kann er im Umgang mit seinen Widersachern seine Autorität nicht durchsetzen, und das mindert deutlich seine Chancen auf politischen Erfolg. Zum anderen – das verantwortungslose Verhalten der politischen Elite, bei der die begeisterte Europa-Rede Delors keinen Anklang findet und prompt ignoriert wird. Die Pervertierung der europäischen Zivilisation scheint komplett, als hereinstürmende Journalisten „von Truppenbewegungen in der Ukraine“ (ebd.: 9) berichten, was der Befriedung als höchstem europäischem Gut ein Ende setzt. Bei dieser Schreckensbotschaft stirbt Delors.

Der Albtraum des Ich-Erzählers endet mit einer grotesken Begräbniszene, in der mitten im Saal ein Grab ausgehoben wird, denn die auf ihre nationalen Interessen bedachten europäischen Staatschefs können es kaum erwarten, den Proeuropäer Delors loszuwerden. Sie verschwenden den ihnen zuvor servierten Eintopf – eine warme Mahlzeit, welche die in nationaler Kälte Erstarrten zur Rückbesinnung auf eine für die EU programmatische „Einheit in der Vielheit“ bringen und sie daran erinnern sollte, dass europäische Probleme nur dann zu lösen sind, wenn sie nicht als nationale Probleme behandelt werden. Der Eintopf als banale Versinnbildlichung dieses Slogans wird als letzte Abschiedsgeste von Delors ausgeschüttet, wobei jeder europäische Politiker ihn zu einem nationalen Gericht umfunktionalisiert bzw. usurpiert: „Eintopf aus Deutschland! Eintopf aus Kroatien! Eintopf aus Italien! Eintopf aus Spanien! Eintopf aus Ungarn!“ (ebd.: 10). Es gibt für Europa wohl keinen Ausweg aus der Sackgasse des Nationalismus. Allein Delors Arzt traut sich entsprechend seiner berufsbedingten Berufung zum Humanen zu einem „Eintopf aus Europa!“ (ebd.: 10) und Krankenschwester Christine kehrt den vom Nationalismus Verblendeten den Rücken, um sich um die frierenden Menschen draußen zu kümmern. Eine verhalten optimistische Perspektive neben diesen zwei singulären Aktionen ergibt sich allein aus der ergriffenen Initiative der hereinstürmenden Bevölkerung, die von den Politikern eine Erklärung für die Missstände verlangt. Die bittere Ironie ergibt sich allerdings daraus, dass es weit und breit keine politische Elite gibt, welche diese positive Erneuerungsenergie in sinnvolle politische Projekte umzusetzen vermag. Somit hat dieser Europa-Albtraum eine

doppelte Funktion: Zum einen soll er als Kontrastfolie an die Errungenschaften erinnern, derer sich Europa realiter verdient gemacht hat. Zum anderen fungiert er als Appell zu einer dringenden Aufklärungsarbeit, um ein erneutes Scheitern des befriedeten Europas abzuwenden: „Vielleicht hatte ich diesen Albtraum, weil der Traum davor schon einmal in der Realität gescheitert ist.“ (ebd.: 10).

Zwecks solcher Aufklärungsarbeit initiiert Menasse zusammen mit der deutschen Politikwissenschaftlerin Ulrike Guérot ein Projekt mit konkreten praktischen Anweisungen zur Lösung der gegenwärtigen europäischen Krise – den 2016 entstandenen *futuristischen Entwurf für eine europäische Grenzenlosigkeit* mit dem signifikanten Titel *Lust auf eine gemeinsame Welt*. Darin wird im Rückgriff auf den Kantschen Begriff des „Weltgastrechts“ und dessen Modifikation durch die belgische Psychoanalytikerin Luce Irigaray in ein „Welt teilen“ ein Bild Europas als „grenzenlose[n] Transitraum[s]“ lanciert, in dem ein direkter Konnex zwischen dem Regionalen und dem Globalen jenseits von Staaten bestehen würde. (Guérot/Menasse 2016: URL)

Europa als Puzzle

Ein ähnliches transnational inspiriertes Europa-Bild entwirft auch Ulrike Draesner in ihrer 2006 erschienenen Erzählung *Europa*. Da macht eine westdeutsche Familie Ende der 70er Jahre Urlaub im ehemaligen Jugoslawien. Während der Fahrt dorthin spielen die Kinder mit einem Puzzle in Form der europäischen Karte und verwechseln ständig die einzelnen Puzzleteile oder drehen das bereits fertige Puzzle auf den Kopf, so dass der Norden unten – also im Süden – positioniert wird. Dieses souveräne Spiel der Kinder kollidiert mit den verfestigten Stereotypen ihrer Eltern, die Jugoslawien nicht dem Süden zuordnen, sondern dem Osten. Das verwirrt die Kinder noch mehr und sie setzen ihr Verwechslungsspiel mit einem noch größeren Eifer fort. Diese Darstellung beschreibt Europa als ein zukunftsorientiertes Projekt, das jede neue Generation, den Herausforderungen der jeweiligen Epoche gemäß, fortschreiben wird. Übrigens, ganz im Sinne der aktuellen Vorstellung von der europäischen Integration als einem entwicklungsoffenen Prozess. Die beliebig verschieb- und austauschbaren Puzzleteile versprechen eine größere Dynamik in transnationalen Austauschprozessen, ohne diese (anders als bei Menasse und Guérots) an fixe Bilder zu binden und mit ideologischen Forderungen zu befrachten. Dadurch verliert das Europa-Bild seine festen Konturen, um sich in einer endlosen Prozesshaftigkeit mit einer reichen Fülle von Ausgangsmöglichkeiten aufzulösen.

LITERATUR

- Draesner 2006:** Draesner, U. *Europa // Hot Dogs*. München: btb, 2006, 171 – 189.
- Goethe 2014:** Goethe, J. W. *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Hrsg. von Wolf Dieter Hellberg. Ditzingen: Philipp Reclam, 2014.
- Guérot 2016:** Guérot, U., Menasse, R. Lust auf eine gemeinsame Welt. // *Le monde diplomatique*. 11.02.2016. <<https://monde-diplomatique.de/artikel/!5274030>> (3.01.2021).
- Hanenberg 1998:** Hanenberg, P. *Das Bild Europas in der deutschen Literatur. Von der Entdeckung zur Gestaltung*. <https://www.academia.edu/3155727/Das_Bild_Europas_in_der_deutschen_Literatur_Von_der_Entdeckung_zur_Gestaltung> (2.01.2021).
- Hölderlin 1804:** Hölderlin, F. *Hälfte des Lebens*. <<http://www.zeno.org/Literatur/M/H%C3%B6lderlin,+Friedrich/Gedichte/Gedichte+1800-1804/Nachtges%C3%A4nge/H%C3%A4lfte+des+Lebens>> (2.01.2021).
- Längle 1996:** Längle, U. Freude schöner Götterfunken // *Wenn der Kater kommt. Neues Erzählen – 38 deutschsprachige Autorinnen und Autoren*. Hrsg. von M. Hielscher. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1996, 292 – 296.
- Kiyak 2014:** Kiyak, M. Literatur bringt Europa zusammen. Warum Schriftsteller Einfluss auf die Politik nehmen sollten. // *Politisches Feuilleton*. 7.05.2014. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/diskurse-literatur-bringt-europa-zusammen.1005.de.html?dram:article_id=284543> (2.01.2021).
- Menasse 2014:** Menasse, R. *Heimat ist die schönste Utopie. Reden (wir) über Europa*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2014.
- Ohlendorf 1998:** Ohlendorf, E. *Europäische Identität als Lehr- und Lerngegenstand*. <<http://www.eduvinet.de/eduvinet/de004.htm>> (2.01.2021).
- Schiller 1785:** Schiller, F. *An die Freude*. <<https://www.projekt-gutenberg.org/schiller/gedichte/chap026.html>> (2.01.2021).

Докторанти



**“THIS FINAL AND DEFIANT GESTURE”:
THE IMPORTANCE OF C. GREEN IN THOMAS WOLFE’S
*YOU CAN’T GO HOME AGAIN***

Daniel Kamenov
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

With his final, posthumously published, novel, Thomas Wolfe digs deep into the human condition and comes to the conclusion that people, as a group and as a collective, deny the importance of individual existence. All people are “nameless atoms” and as an individual existence each individual being serves only as an obstacle to others as a group. This article observes the life and death of one of those “man-swarm atoms” and explores what it means in a deeper philosophical and existential sense using Albert Camus’s philosophy of revolt.

Key words: Thomas Wolfe, Absurdism, Existentialism, revolt, rebel, Albert Camus

There is a certain character in Thomas Wolfe’s final novel *You Can’t Go Home Again* (1940) whose life as a character in the novel ends before it has even begun and is present and “active” in merely several lines of text, and remains only a memory and reference in the next couple of chapters, after which he is never to be mentioned again. Initially, and in concept, the character of C. Green is Wolfe’s criticism of T. S. Eliot’s spreading ideology and popularity in the literary and academic world and, more specifically, a criticism of his poem “The Hollow Men”. To Wolfe, C. Green is a person who refuses to remain a statistic and his deed is one that should draw attention to the importance of human life. Here I will argue that the importance of C. Green is a matter of individual being and it is better understood through Albert Camus’ philosophy of revolt rather than a criticism of Eliot’s work.

An introduction to the Absurd is necessary before I get to C. Green. With the dissolving reality of modernism and people’s disillusionment at the beginning of the 20th century, comes one of the most frequently touched-upon themes in literature at that period: that of meaning. After WWI the world seems to be collapsing around people and there comes a

time of change in the values that people are used to. The very start of the century becomes “the beginning of the reconstruction of a livable and believable world out of the fragments”, but the builders are the modern men or the Hollow Men, as Eliot would have it (Waggoner 1943: 101). And these “modern men” were plagued by thoughts of existential dread and anxiety that signified what Albert Camus calls the Absurd. The first fifty years of this century could easily be described as the Era of the Absurd because of the overarching theme of ‘search for meaning’. Simply put, if alienation was the condition of modern man back then, then the Absurd was another word for the Weltschmerz around him.

Camus is the main figure when discussing the Absurd. In *The Myth of Sisyphus* (1942) he calls the Absurd a “confrontation between the human need [for meaning] and the unreasonable silence of the world” (Camus 1979: 32) and dooms people to the Sisyphean role of going through constant cycles from their birth to their deathbed. The idea is not to sow despair, but rather one of enlightenment. He shares his theory of the Absurd at a necessary time – during literary modernism as social norms are grasping for purchase above an abyss of chaos, as reality is cracking apart. As Richard Sheppard notes, “the modernist sense that a once stable reality is running or beginning to run out of control generates texts that, through both form and content, aim to shock people into facing that realization with all its attendant consequences” (Sheppard 2000: 45). I believe that this collapsing reality is simply the next step in the crisis of faith, which at that point had already been through Pascal and Nietzsche, and that Camus’s theory of the Absurd is merely a way of perceiving the world without the concept of “faith”:

One always finds one's burden again. But Sisyphus teaches the higher fidelity that negates the gods and raises rocks. He, too, concludes that all is well. This universe henceforth without a master seems to him neither sterile nor futile. Each atom of that stone, each mineral flake of that night-filled mountain, in itself forms a world. The struggle itself towards the heights is enough to fill a man's heart. One must imagine Sisyphus happy.
(Camus 1979: 111)

In other words, one must go on, regardless of the lack of goal at the end of the road, or the lack of an end of the road whatsoever. Thomas Wolfe fits well in this category: a challenge for the reality of the early 20th century. He and his contemporaries are predecessors of, and maybe even a prelude to, the Absurd Novel that appears later, in the 1960s, where the author starts his narrative with the assumption that the Absurd is the new reality.

However, Wolfe’s challenge long before the Absurd Novel was how to cope with the inherent meaninglessness of the world. The Absurd is his enemy and he uses all his characters to note it, mark it as a target, and fight against it. The affliction of the absurd comes long before Wolfe’s and Camus’s time and it can be traced to earlier centuries, all the way to Shakespeare’s time. Macbeth’s famous monologue from the eponymous play is indicative of this fact:

Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time.
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle.
Life’s but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

(*Macbeth*, Act 5, Scene 5)

Already the 17th century had works that noted the shortness and emptiness of life. Dostoevsky sees the same state of the world in the 19th century. His social realism, seen through an existentialist’s point of view, is merely a description of the Absurd in which people live. The narrator of “Notes from the Underground” (1864) carries out a long monologue about people’s suffering in a world devoid of meaning and becomes the prophet to the Absurd in the 20th century, warning us early about the forthcoming sickness that becomes dangerous once an individual realizes it. Thomas Wolfe shares Dostoevsky’s views about the world – one resides in a meaningless world, a mechanical world where one is a slave to the “shell of custom” and “in the midst of a Faustian web--there was no food that could feed him, no drink that could quench his thirst” (Wolfe 2016: 155). To Wolfe, the reality of this fact is a nightmare – he keeps reassuring his readers that we are all lost, but shall be found. Just like the unnamed narrator in *Notes from the Underground*, so too does Wolfe see this “web” and hints at it being necessary for character growth and self-realization and thus continues down the path of revolt.

To understand the Absurd as an individual suffering, we need to do as the existentialists do and separate the individual from the masses by finally returning to the topic at hand and asking the question: Who is C. Green? The easy and unhelpful answer is: everyone and no one. So how

important is he? In the context of the Absurd, he is just another conscious character, a representative of the masses and a representative of himself, which is why using Albert Camus's philosophy is the ideal method to examine him.

In *You Can't Go Home Again* Wolfe presents the reader with two whole chapters that deal with the mysterious figure of C. Green. Foxhall Edwards (the fictional alter-ego of his editor, Maxwell Perkins) sits down one morning to read the morning newspaper and finds the following article:

An unidentified man fell or jumped yesterday at noon from the twelfth story of the Admiral Francis Drake Hotel in Brooklyn. The man, who was about thirty-five years old, registered at the hotel about a week ago, according to the police, as C. Green. Police are of the opinion that this was an assumed name. [sic]

(Wolfe 2011: 394)

Following that is a long soliloquy within the mind of Edwards who "edits" the news to give C. Green a more humane look: he presents the reader with a character who is a normal man who complains about the weather, bears the seasons, thinks about baseball, about life and death, arrives late for meetings, and has never been part of the great historical revolutions. He was "life's little man, life's nameless cipher, life's man-swarm atom" (Ibid., 399). Just another man who walks the streets and goes to coffee shops, who could read and write to a somewhat satisfactory degree, who could feel and think just well enough, who did not know his place in life and what awaits him next year. A man of no significance and with no distinctive features, one of the people, one of the many. As cynics would have it, a nobody; as Camus would label him: a modern Sisyphus.

So why then is C. Green of any importance? What makes him any special? The answer to this lies within the Absurd. This ordinary person is the personification of conscious man in the "irrational world", he has had a normal day before he stands "upon the verge of that grey window ledge for five full minutes – and [knowing] the thing he was about to do – and tell himself he *must* [sic] now! – that he *had* [sic] to!" (Ibid., 409). It seems at first that he merely took one of the escape routes that Camus presents to us in *The Myth of Sisyphus*. The whole essay is, after all, a deliberation about suicide and how one can handle living in a godless world in which you have no inherent role. But within the essay there is another interpretation of suicide: as a way in which a person in revolt takes back control over his life. Camus uses Kirillov from Dostoevsky's novel *Demons* as an example of a person who takes his life in his own hands by actually taking his own

life, thus committing logical suicide with the idea to transcend life and prove that nobody controls his life other than himself. Thus, he repeats Nietzsche’s refrain: If there is no God, then man is God. It is no longer about the simple act of escapism or hiding from the difficulties of life – Kirillov uses philosophy to take a higher stance. He takes an existentialist stance, stating that freedom is above all and we are in charge of our own fate. Camus does not approve of such a solution as it is right up there with philosophical suicide: escaping the problem rather than facing it. Kirillov’s nihilistic point of view is, naturally, too extreme, yet he is a good example because he provides us with a sample of man’s limits within the existential dread that he has felt his entire life – dread that obstructs him and an enemy to his freedom. Kirillov says:

Everyone is unhappy, because everyone is afraid to proclaim self-will. That is why man has been so unhappy and poor up to now, because he was afraid to proclaim the chief point of self-will and was self-willed only on the margins, like a schoolboy. I am terribly unhappy, because I am terribly afraid. Fear is man's curse.

(Dostoevsky 1995: 620)

Fear is “man’s curse” because man is conscious of it, fear is either the guise of the Absurd or hides the Absurd, or at the very least prevents man from realizing it and thus allowing a freedom that allows us to decide what to do with our lives after that. Kirillov finds a way to break through this fear and conquer the Absurd, to live his life as he sees fit; or, as he states: “the attribute of my divinity is–Self-will!” (Ibid.). According to Kirillov, self-will, independence, and freedom are the tools man uses to show his place in the world of the Absurd and accept this as a choice, whether that choice is his own nihilistic suicide or any other way one sees fit to lead their lives. In that sense, C. Green is an absurdist character: he wishes that his life has meaning and takes life into his own hands.

Yet, he is no Kirillov, his act does not target faith, but the masses. Foxhall Edwards describes him as one of the many, as a nameless “cipher” and even coins a name for such people: “concentrated blotters”, as they are concentrated dots on the map of the world. C. Green’s solution to take his own life is his “final and defiant gesture and a refusal to remain a concentrated blotter” (Wolfe 2011: 409), but that is only an individual escape. The actual problem is that C. Green does not wish to be one of the many, refuses to remain among T. S. Eliot’s “hollow men” who cry out that

Our dried voices, when
We whisper together
Are quiet and meaningless.
As wind in dry grass.
(Eliot 1963: 79)

His is a blotter's revolt, his leap is towards freedom, and his reaction is one against meaninglessness. C. Green's deed, according to Wolfe, proves that there is nothing "hollow" or "dry" about him and about people – the chapter even contains a graphic description of entrails, spread around the street, of brain matter rather than a split skull, to underline that there was, in fact, something inside that man. Eliot's modern man is hollow and barren, he is nobody among the nobodies and this whole situation would be preposterous to him, where normal people are concerned. "[A] Standard Concentrated Blotter is not supposed to *be* places, but to *go* places" (Wolfe 2011: 407), tells us Wolfe mockingly as they must be victims of "an indescribable spiritual adventure" (Camus 1979: 99) as the rest of the people who are unconscious to the Absurd. That is why all the people Edwards imagines at the scene that have witnessed the act "turn away with nausea, hollowness, blind fear, and unbelief within" (Wolfe 2011: 409), and then those same people are indignant at the body because it dared to defile a public space where people walk – physically, C. Green is no longer a man so he is not to be treated as such, he is merely a remnant, a leftover of a former life.

However, according to Thomas Wolfe, C. Green is victorious with his decision and act because he has "come to Life" (the call "Come to Life!" serves as a refrain within the chapter) – he has won because he acted in defiance and revolt against meaninglessness and insignificance, and has left his mark on the world, this is his refusal to remain a Blotter. Ventsel Raychev notes that for Dostoevsky, it is not important what a person represents to the world, but to himself – man is sick and this (Kirillov's suicide) is one of the cures (Raychev 1997: 600). Naturally, C. Green's revolt is just as nihilistic as Kirillov's – according to Camus, this action, as a moral one, from a Christian perspective is even a crime (as suicide is a sin) and is thus closer to the revolt of the Biblical figure of Cain, an insult to the values of human life (Foley 2008: 59). If C. Green is an example, if his "solution" is accepted as such, then at some point there will not be any people left to follow it. But that is not what Wolfe had in mind with C. Green. I believe that C. Green's importance is fully realized when we take a look at Camus's later work: *The Rebel* (1941). There, the philosopher tells us that "In order to exist, man must rebel" (Camus 1991: 22). As participants in a life without inherent meaning, we could repeat what Ivan

Karamazov said: “All is permitted”. But this way we run from responsibility to those around us. We don’t have an inherent role to play, but we could assign ourselves one: and this is part of the revolt against the Absurd. Revolt is a key word: to absurdism, this is the social tool against meaninglessness. That is, where the absurd hero only chooses to follow a path with the knowledge that it leads nowhere, the rebel has a responsibility to those around him as, in revolt, he eventually turns the absurd and its accompanying suffering towards them. Or, as Camus phrases it: “In absurdist experience, suffering is individual. But from the moment when a movement of rebellion begins, suffering is seen as a collective experience“ (Camus 1991: 20). This rebellion is the affirmation of our role in life, our place in this unreasonable world. Through it, we perceive a meaning that affects us and those around us.

I believe C. Green’s role was to show that everybody matters as an individual of flesh and blood, with their own thoughts and troubles, and is not a “hollow being” as the modern man is presented at the beginning of the 20th century. Richard Walser tells us that “In death, C. Green finds an identity and becomes a Man” (Walser 1961: 113). From an existentialist perspective, in the world of the Absurd, C. Green makes a decision to exercise his freedom, to become an absurd hero – he does not matter in the sense that his suicide is an example to others; he matters because he revolts against the Absurd condition in his own way. His suicide is not a universal solution, nor one of the escapes that Camus rejects in *The Myth of Sisyphus*. He does not do it to “become God” like Kirillov, nor to challenge God or human values, such as Cain did. Oblivion is his own personal solution to being in an irrational world where people want you to “go somewhere else” rather than “be somewhere” – to be a part of the movement of nameless atoms rather than a being in life. But to Wolfe, he signifies an example as he does it to “come to life”, to prove that he is here, that he exists, to achieve a certain solidarity with the world. And so Camus tells us that

the first progressive step for a mind overwhelmed by the strangeness of things is to realize that this feeling of strangeness is shared with all men and that human reality, in its entirety, suffers from the distance which separates it from the rest of the universe. The malady experienced by a single man becomes a mass plague. In our daily trials rebellion plays the same role as does the “cogito” in the realm of thought: it is the first piece of evidence. But this evidence lures the individual from his solitude.

It finds its first value on the whole human race. I rebel—therefore we exist.

(Camus 1991: 22)

Therein lies Thomas Wolfe's aim: to convey this struggle for existence, for being, and existential authenticity through the character of C. Green. This character lives in the Absurd, but takes a rebellious stand to create meaning for himself and show that this is possible. He is the happy Sisyphus in the works of Wolfe who, in turn, chooses literature as a means of creating meaning. And, as Germaine Brée says, according to Camus, literature is

an essential human activity, one of the most fundamental. It expresses and safeguards the aspiration toward freedom, coherence, and beauty, those components of man's relative happiness, an aspiration which alone makes life valuable for each separate transient human being. It defines that part of existence in which each individual is more than a social unit or an insignificant cog in the evolution of history.

(Brée 1964: 242)

In that, Camus and Wolfe are alike and this is also why themes presented in the works of the former can easily be examined in the works of the latter.

Thomas Wolfe created C. Green as a commentary on T. S. Eliot's "The Hollow Men". Philosophically, however, he is a much, much more important character, one that gives meaning to individual struggle. C. Green was just another man, but he was a man of flesh and blood, nonetheless, with thoughts and troubles, with ideas and personal solutions. His own solution to labels such as "nameless ciphers" was an argument against meaninglessness and, thus, an individual existential choice that needs to be understood as such, and not as a recipe. His deed as an act of rebellion, however, shows that every "nameless cipher" can "come to life" and this recognition is the beginning of the wholesome experience that Wolfe regards as an authentic life.

REFERENCES

- Bree 1964:** Brée, G. *Camus*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1964.
- Camus 1979:** Camus, A. *The Myth of Sisyphus*. Translated by Justin O'Brien. London: Penguin Books, 1979.
- Camus 1991:** Camus, A. *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*. Translated by Anthony Bower. New York: Vintage International, 1991.
- Dostoevsky 1995:** Dostoevsky, F. *Demons*. Translated by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky. New York: Vintage Books, 1995.

- Foley 2008:** Foley, J. *Albert Camus: From the Absurd to Revolt*. Stocksfield: Acumen Publishing, 2008.
- Harris 1971:** Harris, C. H. *Contemporary American Novelists of the Absurd*. New Haven: College & University Press, 1971.
- Sheppard 2000:** Sheppard, R. *Modernism – Dada – Postmodernism*. Evanston: Northwestern University Press, 2000.
- Waggoner 1943:** Waggoner, H. H. T. S. Eliot and the Hollow Men. // *American Literature*, 1943, № 15.2. 101 – 126.
- Wolfe 2016:** Wolfe, T. *Of Time and the River*. London: Penguin Classics, 2016.
- Wolfe 2011:** Wolfe, T. *You Can't Go Home Again*. New York: Scribner, 2011.
- Райчев 1997:** Райчев, В. „Послеслов: Бесът и бесовете.“ *Бесове*. Автор Фьодор Достоевски. [Raychev, V. Posleslov: Besat i besovete. // *Besove*. Avtor Fyodor Dostoevski.] София: Захари Стоянов, 1997. 600 – 645.

РЕЦЕНЗИИ



КЛЕО ПРОТОХРИСТОВА И НЕЙНИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН ХХ ВЕК

Клео Протохристова. *Литературният двайсети век. Синхронни срезове и диахронни проекции.* Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2020.

Научната и книжовната продукция на Клео Протохристова е респектираща. При това в полето на една дисциплина, „Антична и западноевропейска литература“, която е толкова двойствена, че изнамирането на лична стратегия дори само за преподаването ѝ в България е само по себе си успех. От една страна, до 1989 г. дисциплината е под надзора на марксистките идеолози, от друга, макар да се родее със сравнителното литературознание, още в наименованието си подсказва литературноисторически уклони, които поради обхвата на нейния предмет изправят учения или преподавателя пред сложни изпитания. Ако добавим и промените в научно-методическите парадигми във времето, в което Клео Протохристова работи в това поле, а и обществените очаквания към типа знание, свързано с него: да бъде популяризаторско (до 1989 г. – дори пропагандно, а след промените не само българската литература се нуждаеше от „нови прочити“), то условията на играта в него ще се окажат неимоверно комплексни. Нека добавя и малко инструментален контекст: докъм началото на 90-те години на ХХ век достъпът до материала, с който трябва да работи един учен и преподавател по антична и западноевропейска литература, е по-скоро невъзможен или позволен само на отделни фигури. С навлизането на интернет в съвременното ни битие настъпи едно отваряне, което по-скоро ни заля като потоп – много хора прозряха необозримостта на полето и се изолираха в отделни фигури, теми, периоди. До 1989 г. отклоняването от „съветската интерпретативна линия“ можеше да доведе до санкции. С днешна дата санкциите настъпват медийно и административно: ако не подхранваш някаква сензация с новооткрито познание, липсва дори малко по-широк колегиален интерес, ако не отговаряш на някакви условия, създадени незнайно къде, трудно ще достигнеш трайно до чуждестранна библиотека, до чуждестранен архив, до международната колегия. На това място трябва да отбележа, че с всички тези препятствия Клео Протохристова се е

справяла (погледнато отвън – с лекота) без компромиси и без отклонения. Нейният хабитус в полето на дисциплината има измеренията на учения в България с най-голям символен капитал и на учителя, който е отключил не един път за приобщаване към полето. И книгата ѝ „Литературният дваисети век. Синхронни срезове и диахронни проекции“, издадена в края на 2020 г. от Университетското издателство „Паисий Хилендарски“, е пример за това: за трудно постижимата, но постигната взаимоотноообвързаност на научно изследване и преподавателска дейност, за литературоведска автономност, за подривен, но демократичен подход при предаването на добитото в изследователските практики познание.

Книгата се състои от текстове, които са създавани в продължение на десетки години, много често поради необходимост в преподавателската практика, но и поради недостатъчната научна обезпеченост на поширокото литературоведско поле в България (идеите на авторката са повлиявали чрез нейната литературоведска дейност върху сравнителното литературознание, интертекстуалните проучвания, титрологията, тематологията и други микрополета в българската хуманитаристика). Безспорни доказателства за влиянието и възприемането на идеите и научните методи на Клео Протохристова могат да се открият в текстовете от сборника „Парадокси на неназовимото“ (Фабер, 2010).

Литературоведската автономност в книгата е постигната чрез съчетаването на идеите, методическите подходи и примерните анализи, реализирани в лекционни курсове като „Литературните години на европейския XX век“ и „Литературата на XX век – контекстуални прочити“. Тоест чрез създаването на авторски научен концепт за форматиране на наблюдения върху автори, произведения и процеси от литературата (предимно англо- и немскоезичната) на XX век. Концептът изхожда от научно легитимирания по света, но въведен в България от Клео Протохристова дискурс „литературна година“, който бива надграден до „литературен век“ с цел постигане на „представа (подч. м. – М.В.) за цялостност, осъществена в относителна синхрония, маркирана от парадигмален свод наличности“ (с. 10). Изходна точка за конкретизирането на концепта представляват значими литературни текстове, които в самия ход на времето са били открити чрез различни класации и чрез усилено заявен литературоведски интерес към тях. Като разположени в календара те започват със „Соната на призраците“ (1907) на Стриндберг и водят до „Часовете“ (1998) на Майкъл Кънингам. В първите две глави на книгата Клео Протохристова обосновава периодите на срезове и обобщените резултати от

наблюденията (самите те са силно информативни и широко разгърнати към други сфери на човешкото знание и практики), на които стъпва нейната представа. Разковничето в подхода на авторката е в уменията да открие основания за диахронни проследявания както в хомогенни срезове, така и в силно хетерогенни, като например за периода 1953 – 1954 г. Тази отличителна характеристика в научния подход на изследователката се дължи на уменията ѝ да вижда в детайл, който не е открояван в други наблюдения, провокация за връзки с други текстове, за съотносимости с други произведения и събития в по-общия културен контекст на времето. С този инструментариум тя оформя „съдържателни серии“, които да „рационализират литературноисторически смисъл“: на терена на самото литературно поле – „знаменателен брой творчески инициации“ (с. 36); в перспективата на налагане на особен хабитус в полето, чийто израз са голяма част от наблюдаваните произведения – „изкуството като идентификационен маркер за духовно извисяване“ (с акцент върху връзки на литературата с други изкуства и върху *Künstlerroman*-а) (с. 37); в по-широк философски аспект – „фокус върху темпоралния аспект на човешкото положение във всякакъв род културни текстове“ (с. 38) (с акцент върху посоките и скоростите на течението на времето, които биват изразявани с тематични серии, като например свързаните с часовниците или с календарните знаци); в полюса на хетерономията – „сферата на потреблението и модата“ (с. 41) (с акцент темата за очилата и тяхното префункционализиране в културата); „феноменалното интензифициране на интереса към античното културно наследство“ (с. 44) (с акцент творчеството на Овидий). Важни за изследването са и констатациите за „синхронни, но несводими явления“ (примерно неореализма в Италия и театъра на абсурда), особено в началото на 50-те години (с. 47), които обаче позволяват проследяване на „двойна стратегия на оразличаване и приемственост на нивото на тематичното“ (с. 48). Обособените по този път серии ще бъдат разгърнати в съпоставителен, интертекстуален или интерконтекстуален план в следващите два основни дяла на книгата: „Контекстуални и интерконтекстуални прочити“ и „Културни универсалии и конвенции“. В информативен план може да се спомене, че прочитите се отнасят както към парадигматични за световната литература на ХХ век произведения като „Метаморфозата“ на Кафка, „Вълшебната планина“ на Томас Ман, „По следите на изгубеното време“ на Пруст, „Одисей“ на Джойс, „Мисис Далауей“ на Улф, „Играта на стъклени перли“ на Хесе, „Фиеста“ на Хемингуей, „Великият Гетсби“ на Фицджералд, „Името на розата“ на Умберто Еко, така и

към вписани в други жанрови, тематични или национални парадигми предимно романови текстове като „Жул и Жим“ на Анри-Пиер Роше, „Повелитерят на мухите“ на Уилям Голдинг, „Мечо Пух“ на Алън Милн, „Пустата земя“ на Томас С. Елиът, „Лолита“ на Владимир Набоков, „Светлина през август“ на Уилям Фокнър, „Мандарините“ на Симон дьо Бовоар, „Самураите“ на Юлия Кръстева, творби на В. Г. Зебалд и др. Също така не трябва да се пропуска естествено произтичащите от серията „Изкуството като идентификационен маркер за духовно извисяване“ съпоставки с отличителните за ХХ век изкуства на киното и на музиката в направленията джаз и рок. На тях са посветени две отделни части във втория раздел, „Културни универсалии и конвенции“, но те представляват и своеобразен вътък на цялостната картина на литературния двайсети век, реализирана в текстовете на книгата.

Така представата на Клео Протохристова (естествено, при други серийни акценти биха се породили други представи) за литературния двайсети век получава своя плътен и убедителен образ. Този образ е научно обоснован, но и артистично субективен. Тези негови две качества са ключът към хабитуса на Клео Протохристова в литературоведското поле и натрупания в съответствие с него символен капитал – стъпили на рационална научна основа и изследователска практика, нейните текстове с артистизъм разгръщат една подривност чрез наблюденията и аналитичните операции, която носи със себе си не само ново знание, но и апелира за основана на аргументи дискусия. А представяната на това място книга, в която тя реализира своите научни и преподавателски стратегии, свързани с дисциплината „Антична и западноевропейска литература“, е приносна за българското литературоведско поле не само поради своите методически, аналитични или образователни качества, а и като доказателство, че трудът на литературоведа е възможен в своята автономност и значимост и у нас, когато, казано с терминологията на Бурдийо, се подхранва от вярата в правилата на полето, когато се следва изградената траектория и когато функционира диалектиката на положенията и заложбите.

Младен Влашки

ОТ БЪЛГАРИЯ ДО ВИЕНА И ОБРАТНО: РЕФЛЕКСИИ И РЕЦЕПЦИИ

Младен Влашки. *Рефлексии на виенската модерност в българската литература от края на XIX и началото на XX век.* Пловдив: ИК „Хермес“, 2018.

Младен Влашки. *Рецепция на Кафка в България до 1989 г.* Пловдив: Сдружение „Литературна къща“ (Страница), 2020.

След изследването „Млада Виена в млада България“ (ИК „Хермес“, 2017) Младен Влашки подхваща две „стари“ теми, но относително „млади“ в българското изследователско пространство. В последните му две книги – „Рефлексии на виенската модерност в българската литература от края на XIX и началото на XX век“ (ИК „Хермес“, 2018) и „Рецепция на Кафка в България до 1989 г.“ (Сдружение Литературна къща (Страница), 2020) – отново изплува виенската тема, но с един специфичен ракурс върху вариациите, интензитета и рецептивните аспекти на българо-австрийските отношения. За разлика от „Млада Виена“, където се залага концептуалната рамка на българо-австрийските преливания, новите книги на Младен Влашки търсят в по-голяма степен конкретизациите, чрез които посредством инструментите на индуктивно/дедуктивния метод се конструират по-големите построения за осмисляне на българската култура и нейния влог в европейската. И двете изследвания на пръв поглед се фокусират върху посредниците – фигури и текстове, но в действителност именно през призмата на „медиатора“ се провиждат пътищата за вписване на българската литература и култура в корпуса на световната литература, едно понятие, което в последните десетилетия е в центъра на редица дискусии, но същевременно и в процес на постановяване.

На фона на обема на вече познатата ни „Млада Виена в млада България“ „Рефлексии на виенската модерност“ изглежда скромна със своя брой страници. Съдържанието на пръв поглед не дава обещания за модерност, напротив, вписва се в един класически стил на представяне на научния обект, като включва уводни думи и заключение, кратка въвеждаща концептуално-теоретическа част, където се очертава контекстът – теоретически и литературноисторически. Следват два

изследователски фокуса – върху фигурите на проф. Иван Шишманов и Теодор Траянов. Взирането в техните приноси е разгърнато в по пет части, като помежду им е налице съзнателно търсена симетричност в представянето. Тя ги сближава по методологически принцип, което позволява да се успоредят прилики, раздалечавания и контрасти помежду им. Така например на частта наречена „Иван Шишманов като посредник между Виенската модерност и българския модернизъм“ съответства „Теодор Траянов като посредник между Виенската модерност и модернизирателната се българска литература от началото на XX век“, на биографичния екскурс за Шишманов – „Автобиографичното начало в творчеството на Траянов“, на „Иван Шишманов и виенското издание „Ди цайт“ – „Духът на Виенската модерност в ранната лирика на Траянов“ и т.н. Особено интересна за читателя е главата „Литературният резултат от един трансферен процес в личната сфера или защо Бай Ганьо възкликва „Ех, Пратер, Пратер!“, която открива непознати досега връзки между непубликуваното творчество на проф. Шишманов и Алеко-Константиновия „Бай Ганьо“.

Тази двуядрена композиция постига нещо много повече от открояването и коментирането на двама значими медиатори на Виенския модерн в българския модернизъм чрез очертанятия на образите на „учения“ и на „поета“. Подходът на представянето им предлага алгоритъм, по чиито стъпки да се реконструират и други фигури посредници не само между виенския и българския модернизъм, но и в посока на други култури и рецептивни полета. Този метод на интерпретация би могло да се назове „разслояване на културните пластове при проучване на рецепция“ за отличаване на различни модуси на възприемане на/повлияване от чуждата култура. Той би могъл да облекчи един бъдещ изследовател при проучването и на друг тип „посредници“ – български музиканти, художници, обществени фигури, чрез които да се съгради една още по-цялостна картина на инфилтрациите не само в средата на българския и виенския модернизъм, но и на други културни явления, най-вече в полето на рецептивистиката.

Особено ценни в „Рефлексии на виенската модерност в българската литература от края на XIX и началото на XX век“ са така наречените „Приложения“. Те включват публикуването на непознати и непревеждани текстове на Шишманов и Траянов, издирени в архивите (напр. Иван Д. Шишманов. Студия върху „Пратера“, част от непубликувана повест; „Младият крал“, неизвестни писма и стихотворения на Теодор Траянов, и др.). Всеки, който е работил с архивни документи, знае трудностите при „разчитането“ (в буквален и в преносен смисъл)

на ръкописи и тяхното коментирание. Всеки, който е работил с преводи и сам превежда, познава цената на точната дума и усилията да уловиш значенията ѝ. А зад труда на Младен Влашки стои не само систематичната работа в архивни фондове (Архива на Музея на Народния театър, Научен архив на БАН, Българския исторически архив при НБКМ, Централния държавен исторически архив, Австрийския държавен архив и др.), но и мисионерският стремеж едни забравени и непознати досега текстове да срещнат достойния си читател.

Така след предшестващите изследвания върху мащабната личност на проф. Иван Шишманов („Иван Шишманов и обединена Европа“ от Румяна Конева, сборниците „Шишманови четения“ под съст. и ред. на Румяна Дамянова), където се акцентира върху ролята на Шишманов в контекста на славянството и паневропеизма, в книгата на Младен Влашки се разлиства една нова страница от европейската му „биография“, която отличава ролята му на културен посредник между виенския и българския модернизъм. А „партниращата му“ фигура – Теодор Траянов – добавя един нов ракурс в полето на българо-австрийските рефлексии.

Ако курсът на изследване в „Рефлексии на виенската модерност“ въпреки заявката още в заглавието все пак е много повече в областта „България във Виена“, то в монографията „Рецепция на Кафка в България до 1989 г.“ посоката се обръща. В центъра застава творчеството на Франц Кафка и различни аспекти от рецепцията му предимно в България.

Монографията е резултат от многогодишен изследователски труд, като е предшествана от множество публикации по темата. В това отношение особено интересен и полезен за изследователите е съставеният от Младен Влашки и Александър Кьосев специален извънреден брой на сп. „Страница“ (2017 „плюс“), посветен на „Метаморфозата“.

Книгата е организирана в композиционна структура, която следва методическия избор на автора за наблюдаване на рецептивните явления: уводни думи, теоретична глава, която сумира днешното европейско схващане за рецептивни процедури и движения, две глави, които представят наблюденията на автора върху изходната и целевата ситуация на трансферния процес, заключение, библиография и две приложения. В първото приложение е предложено подробно библиографско описание на материала, който, от една страна, е продукт на трансфера и рецепцията, но и подсигурава развитието на рецептивния процес относно Кафка в България, от друга. Във второто са публикувани непознати текстове из архива на Минко Николов, които доку-

ментират трансферните и рецептивните практики на първия съзнателен посредник на творчеството на Кафка у нас.

Рецепцията на Франц Кафка в България се разглежда в един значителен период – от първите отзиви за него и първите му издания у нас до времето на Промяната в България. Трябва да се отбележи, че до момента подобен обзор в такъв обем и в книжно издание у нас не е правен и изследването определено запълва една празна ниша в научното ни пространство. В този смисъл то може да се определи като актуално, навременно и категорично приносно за българската култура. Ясно са зададени методологическите подходи, литературно-теоретическият контекст, както и типовете трансфер. Освен на стабилната теоретична основа монографията се базира и на задълбочена работа с архиви, документи, музейни колекции.

Трудът е ясно структуриран и стъпва върху два изследователски фокуса, съответно обсъдени в трета („Изходна ситуация“) и четвърта част („Приемаща ситуация“). Изходната ситуация задава наличностите, връзките Кафка – Макс Брод, рецепцията на Кафка в „световната република на литературата“ (в разбирането на Паскал Казанова). Приемащата ситуация представя българските територии на рецепция. Като особено качество на изследването е систематичното отчитане на влиянието на социокултурния и на политическия контекст главно в границите на периода от 9 септември 1944 г. до 1989 г. Особено интересен е подходът на осъществяване на изследването. Не просто се проследява хронологически историята на възприемането на Франц Кафка и неговото творчество в България – нещо обичайно за подобен тип проучвания, а рецепцията на Кафка се ситуира спрямо тенденции, моди, актуални за времето си дискусии и „случаи“. Методологически обосновано и през Жак Ръовел, „изследване(то) през случая“ на Минко Николов е една от най-интересните части на труда („4.3. Трансфер и рецепция на творчеството на Кафка в оптиката на „случая“ Минко Николов“). Тук социокултурният и идеологическият контекст се сливат, за да изградят визията за една собствена „идеология“ именно през фокуса на частния случай.

Като цяло монографията следва своя си, отстоявана от началото до края логика на представяне, която може да се визуализира чрез фигурата на обърнатия конус или на „фунията“. Тръгва се от широкия контекст на „световната република на литературата“, за да се стигне до конкретизациите и детайлното документиране на рецепцията на Кафка в България през фигурите и практиките на Димитър Стоевски и Минко Николов. Не трябва да се забравя обаче и огледалната компо-

зиция на труда, която се фиксира от началния и крайния пункт, в които основните „играчи“ са двама – Кафка и Макс Брод (в началото на изходната ситуация) и Кафка и Минко Николов (в края на приемащата ситуация). Тази огледалност дава поводи не само за търсенето на иначе несподелени паралели, но и придава завършеност и интегритет.

Индуктивният метод, който някак си е самоналагащ се в книгата „Рефлексии на виенската модерност“, в „Рецепция на Кафка в България до 1989 г.“ е заменен от дедукцията. И това е още един от атрактивните методологически обрати, които предлагат двете изследвания. Отново са налице „двойки“ медиатори, отново във фокуса са рефлексии и рецепция, което демонстрира с години градена собствена изследователска стратегия. А задачата и на двете монографии е ясно поставена и изпълнена – да се доведе до търсеция читател едно ценно знание, което иначе би останало заключено единствено в архивните единици, като същевременно се поднесе и един функционален ключ за неговото интерпретиране.

На финала – едно пожелание, провокирано от последната книга на Младен Влашки. Би било хубаво, ако изследването на рецепцията на Франц Кафка продължи и в посоката след 1989 г. и се реализира в една следваща публикация. Във времената на промени не са малко новите издания, преводи и преиздания на Кафка, които очакват своята систематизация и коментирание.

Светла Чернокова

**Пловдивски университет
„Паисий Хилендарски“**

**НАУЧНИ ТРУДОВЕ
том 58, кн. 1, сб. Б, 2020**

Филология

*Предпечатна подготовка: Гергана Георгиева
Печат и подвързия: ПУИ*

Пловдив, 2021
ISSN 0861-0029